الجمال الخالد فى الفن المصرى القديم

دكتور محسن محمد عطيه



عالم الكتب
٣٨ شارع عبد الخالق ثروت بالقاهرة
٢٠٠١



الجمال الخالد فى الفن المصرى القديم

دكتور محسن محمد عطيه

أستاذ ورئيس قسم النقد والتذوق الفنى
بكلية التربية الفنية
جامعة حلوان



فهرس الموضوعات

صفحة



مقدمـــــة

كان الإنسان المصرى ينظر دائماً إلى آفاق المستقبل، مستنداً إلـــى ماضيـه العريق. إذ كانت الحضارة التى نمت على أرض وادى النيـــل، أقـدم حضـارات الدنيا، وتميزت بحيويتها الدائمة، وبقابليتها للتجدد باستمرار. وقد بزغت فـــى الفـن المصرى منذ فجر التاريخ، فكرة التخطيط، الذى يحدد الصورة الظلية، مثلما كـــان الإنسان فى العصر الحجرى القديم، يصور الحيوانـــات بتحديـد شـكلها بتخطيـط محيطى، لتمييز صورة الحيوان عن المكان المحيط به، حتى يتمكن مـــن إصابتـه كفريسة. والحقيقة أن ذلك لم يكن الهدف الوحيد، وإنما كانت هناك دوافـــع فطريـة للتعبير عن الإحساس بالتناسق. أما بعد ذلك فقد تطورت أساليب الرسم فى عصـــر ما قبل الأسرات فى مصر، وظهرت الحيوانات أكثر رمزية، ثم أصبح الشكل فـــى عصر الأسرات أكثر انتظاماً وأكثر هندسية، وقلت فى أساليب التعبـير مصادفـات الطبيعة، ورغب الفنان أن يتوافق أكثر مع الأشكال الأولية التى يتصورها الذهـــن، فاستخدم الخطوط المنحنية بانتظام، أو الأخرى المستقيمة، متوافقاً مع المبـدأ الـذى يفضل الإنتظام فى التصور الذهنى، وفى ترتيب الأشكال فى إطار العمـــل الفنـــى، وذلك بدلاً من الإكتفاء بغاية الملاحظة البصرية، التى كانت تمثل هدفاً للإنسان فـــى العهود السـحيقة. وهكـذا تمـيزت أعمـال الفـن فـــى مراحـل التطـور فـــى عصر الأسرات، بالإستخدام الرقيق للخطوط الأكثر رهافة وجمالاً. وبهذا الأسـلوب نقشت مشاهد الصيد على سطوح جدران المنشئات الدينية متقنة ورائعة، وتمـــيزت

أشكال الطيور والحيوانات والزهور المرسومة والمحفورة، بفيض مـــن الحساسـية والحيوية، وتطورت التصميمات من حيث انتظامها الهندسى ومن حيـــث توازنـــها وانسجامها، فاتجهت أكثر نحو التبسيط الخطى فى رسوم الزهور والنباتـات ونحـو تصوير حركة الطيور بخطوط تنحنى بمرونة وبواقعية وجمال نادرين.

وهكذا أخضع الفنان الفرعونى أشكال الطبيعة للأساليب ذات الطابع الهندســى التبسيطى، فعبرت خطوطه الحيوية عن رؤيته الفنية المتمــيزة، وظــهرت أشــكال حركات الطيور فى الرسوم مثل موجات من الخطـــوط الإيقاعيـــة، التـــى تعكــس الحساسية المرهفة للفنان. وقد استجابت الأشــكال الطبيعيـــة فـــى يســر للأشــكال الهندسية الأولية البسيطة، التى ابتدعتها عبقرية الفنان المصرى القديم. ومـــن هنـــا اتسمت جمالية طراز الفن الفرعونى بالبساطة والحيوية، وبتناسق وتـــوازن البنـــى الشكلية، وبالرقة والبراعة. فاستطاع هذا الفنان المصرى القديم أن يضفى على كـــل ما تنتجه قريحته الفنية قدراً من حساسيته المرهفة ومن حُبه للجمال والإنتظام.

لقد عشق الفنان المصرى فكرة الجمال الذى يقوم علـــــى مبـــادئ الإنتظـــام، ولذلك نجده يتناول الأشكال المندفعة فى رسمه، فيخضعها للنظام الهندسى، وللنزعــة العقلية، ويضعها فى تخطيط يتألف من صفوف متوازية، أفقية أحيانـــاً أو عموديـــة فى أحيان أخرى. وعندما تطورت النزعة الهندسية فى طرق التأليف التشكيلى فـــى الفن المصرى القديم، توصل الفنان من خلالها إلى جمالية رصينـــة ومثاليـــة، فـــى أنساق نموذجية تخضع للتوازى العمودى ــ الأفقى، وتتبع مبدأ التكــرار الحيــوى. ومع اكتشاف الفنان المصرى للطبيعة، استطاع أن يتآلف معها، وذلك عندما توصـــل فى أسلوبه الفنى إلى الصيغة الموحدة، التى تجمع بين فيض الحساسية المتعاطفة مـع الحياة والبيئة الطبيعية من ناحية، ومع الطابع الهندسى من ناحية أخرى.

لقد ألهمت مصر أهلها اكتشاف الزراعة، وكذلك أوحت بسر النظام. وبفضل تدفق نهر النيل من "المجهول". استطاع الإنسان المصرى أن يستلهم سر الحلم باللانهاية. وبذلك توصل الفن الفرعونى إلى جماليته المتميزة، فى ضوء حب الإنسان المصرى للطبيعة وحبه للنظام الهندسى، مما أنجز فناً طبيعى النزعة، وراسخ الشكل، ويتفق مع المعايير الهندسية التماثلية، ومع مبادئ التوازن والإنسجام، بل ومع مفاهيم الحركة المرنة والحيوية.

وكانت مسألة اختزال الأبعاد الثلاثة للأشياء الطبيعية وتصويرها فى أشكال ذات بعدين عملية فى غاية الصعوبة، ومع ذلك فقد واجهها الفنان المصرى القديم، وقدم لها حلولاً عديدة، غير أن هذه الحلول كانت مختلفة عما توصل إليه الفنان الأوربى فى نفس المجال. والحقيقة أنه يفضل لمن يود الإستمتاع بجمال الفن المصرى القديم أن يتفهم النظام الجمالى الخاص به، وأن يتذوقه فى إطار حدوده الخاصة، حينئذ فقط سوف يعجب بالمستوى الرائع من الدقة فى تحديد التنوعات والتميزات فى أشكاله، والتى استطاع الفنان أن يسجلها فى رسومه ومنحوتاته الجدارية، فى مشاهد الحيوانات والطيور والأسماك التى لا تقل فى مستوى دقتها عن مستوى دقة الرسوم التوضيحية المرفقة بمؤلفات علماء التاريخ الطبيعى فى العصر الحديث. إذ استطاع الفنان أن يحدد السمات المميزة لكل سمكة وكل طائر أفضل من الرسامين التوضيحيين الحديثين الذين مارسوا عملهم بالاستعانة بالنماذج المحفوظة كيميائياً. لقد جسد الفنان أكثر الانطباعات تعبيراً عن حياة الكائنات التى تعيش فى مياه النيل أو تحلق فى سمائه. وعندما نتأمل العديد من مشاهد القنص فى المستنقعات فى عصر الأهرامات، نلاحظ قدر واقعية التفاصيل الخفية للطيور، داخل أعشاشها، أو وهى تطير فى أسرابها فى الأفق البعيد، حيث

عبر الفنان عن كل هذه التفاصيل بأسلوب رائع، أثار غيرة الفنانين فـــى العصـــر الحديث. وهناك دليل على ذلك تقدمه مشاهد الصيد فى مصـــاطب ســـقارة، بدقتـــها المدهشة، والتى تكشف عن المهارة المتميزة للفنان، فى اقتناص طبائع كــــل نـــوع وتميزاته.

وكان الفنان يتبع مفهوماً تصميماً خاصاً فى تمثيل الوجود الإنسانى فى الفـــن المصرى القديم، بالنسبة للآلهة والملوك والشخصيات الرســـمية، وطريقـــة لرســـم الإنسان، كما ينبغى أن يكون، وليس مثلما يراه، وذلك المفهوم فى الصياغة الفنيـــة، يبدو أحياناً متعارضاً مع المنظور البصرى. ولكن مع تأمل هذه الرسوم بمزيد مـــن العناية، يستطيع المشاهد أن يتحقق من موهبة الفنان فى حدود الشـــروط المتاحـــة، وفى إطار النظام التأليفى الذى اتبعه، والذى يتجاهل فيـــه "المنظـــور" (البصـــرى) أكثر من كونه يجهله. وإذا كان الفن فى عصر الكهوف بمثابة خلـــق لتقنيـــة فنيـــة سحرية، حينما كان الإنسان يختبر قوته السحرية فى مواجهـــــة الحيوانـــات التـــى رسمها، نجد الفنان المصرى منذ عصر الثقافات الأول وهو يسعى من أجل صنــــع أشكال أخرى تهدف إلى تحقيق الإستمتاع بمشاهدتها، ويمكن تأملها كقيمة جماليـــة، إذ ابتدعها بناء على أسس ومبادئ جمالية، بالإضافة إلى كونها قـــد أنجـــزت مـــن أجل أن تلبى الحاجة لأداء الشعائر الدينية كوظيفة للفن. وهكذا تحول الفنـــان عـــن عمليات التجريب من خلال تمثيلاته الفنية من أجل خلق تعويذة سحرية، وبدأ يمتـــع ذاته بصنع أشكال أخرى تهدف إلى الاستمتاع ذاته، وبذلك ولأول مرة، نجد أنفسنا أمام أعمال للفن بمفهوم جمالى، وبالمعنى الدقيق للمصطلح.

★★

الزراعة ــ الإستقرار ونشأة الحضارة الأولى

ازدهرت الحضارة فى مصر فى وقت مبكر، وتفوقت على غيرها من البقاع الأخرى من الأرض، تفوقاً يقاس بالزمن وتفوقاً يقاس من حيث مستوى التمدين. ويرجع هذا الإزدهار إلى التفاعل الذى أنتج ثماره منذ العصر الحجرى القديم، فحينما كان الإنسان ما يزال لا يعرف من الحرف إلا حرفة جمع الثمار أو الصيد البرى والبحرى، نشأت فى مصر حرفة الزراعة معتمدة على خصوبة التربة وعلى توفر الموارد المائية، إذ كفل النيل لمصر من أقدم العصور السرى فى مواعيده بفيضانه العظيم المنتظم فى كل عام، مما كان من أسباب استقرار أهلها، وبفضل ذلك سبقت مصر القديمة غيرها من الأقطار فى العمران، وفى إقامة النظم الإجتماعية.

وقامت حرفة التجارة معتمدة على المركز المتوسط، بين حوض البحر المتوسط من ناحية، وبين قلب آسيا من ناحية أخرى، وملتقى القارات الثلاثة. ولم يكن مستطاعاً التوصل إلى هذا المستوى الحضارى، بدون تنظيم سياسى، وبدون قيام حكومات تكفل الأمن، وترعى العلوم والفنون. أما الصحراء الشرقية فهى عبارة عن هضبة مرتفعة تطل على البحر الأحمر بحافة حادة، ثم تنحدر هضبة الصحراء الشرقية، تدريجياً نحو الغرب إلى أن تطل على وادى النيل بحافة منخفضة. وكانت الأقاليم الصحراوية فى العصر المطير ذات ثروة نباتية، من الحشائش والأشجار، وتعيش فى هذه البيئة قطعان من الحيوانات المناسبة لها، كالوعول والغزلان والأغنام والأبقار الوحشية، واعتمد الإنسان فى ذلك الوقت على صيد الحيوانات، ولكن بانتهاء عصر البلستوسين ينتهى العصر المطير، ويأخذ

الجفاف التدريجي فى الإنتشار فى المناطق الصحراوية، وحينما شح الصيد، واضطر الإنسان والحيوان إلى الهجرة إلى الشمال والجنوب، حيث الموارد المائية الدائمة، بينما هاجر بعضهم غرباً إلى وادى النيل، بذلك اعتمد الإنسان على جمع الطعام من مناطق الآبار والأنهار، ثم سرعان ما تحول إلى حرفة الزراعة وبدت الملاحة فى مجرى النيل جنوب أسوان شاقة، وكان النيل يفيض فى موسم معين فيساعد على الرى، وهو ينبع من البحيرات التى تأتى بفيضانه من هضبة الحبشة. وتصل مياه الفيضان مصر فى أوائل الخريف فتغمر واديه، ويعقب موسم الفيضان فصل قليل الحرارة، يساعد فى الحفاظ على رطوبة الأرض، ويساهم فى خصوبتها، أما الصيف فهو المناسب لنضج الثمار، ومع عصر الجفاف، انحدر الناس من الصحراء إلى مناطق الموارد المائية، وتجمع السكان بأعداد كبيرة فى بقاع محدودة المساحة، وتطلب الأمر أن ينظم الإنسان طريقة استغلاله للأرض، بالتعاون بين الناس للإستفادة من الإمكانيات المختلفة للبيئة الطبيعية، وهكذا نشأ دور التخصص المهنى مما يعد من مقومات الحضارة. ولم يكن التنظيم ضرورة من ضرورات العصر الحجرى القديم، بسبب حياة العزلة التى عاشها الإنسان فى ذلك الوقت فى الكهوف، أو التفرق فى أرجاء الصحراء. وقد كان انتهاء العصر الحجرى القديم نتيجة للتغير المناخى والتغير فى البيئة التى يسكنها الإنسان. أما النيل فقد جمع سكان مصر الأولين حوله، وكان سبباً فى تحولهم من حالة الهمجية إلى حالة المدنية.

وكانت الحاجة للغذاء وراء استقرار الإنسان فى مسكن بالقرب من مجرى النهر. أما القرية فإنها نشأت بسبب الحاجة إلى الترتيب الأمنى، وإلى سلطة تنظيم التعاون، هكذا نشأت الحكومة. إذ أن الأمن لا يتوفر إلا بالجماعة فكان لإجتماع

المساكن إلى بعضها فائدة وهى التعاون المشترك، من أجل استغلال البيئة ومن أجل الدفاع ضد المعتدى من الحيوانات أو البشر، ومن أجل السير خطـــوة فـــى اتجـــاه المدنية.

وإذا كان الإنسان فى العصر الحجرى الحديث ما يـــزال يصيـــد الحيوانـــات والأسماك ويجمع الحشائش والنباتات البرية، ويجنى ثمار الأشجار وأوراق الـــبردى وزهور اللوتس التى كانت تنبت فى المستنقعات، فإنه حينما عرف الزراعة اســـتنبط القمح والذرة والشعير من النباتات البرية، واستبدلت حرفة الصيد بحرفة اســـتئناس الحيوان، فتكاثر تحت سلطان الإنسان. ولا ينبغى أن نقلل من قيمة ذلـــك الكشـــف الجديد الذى وصل إليه الإنسان، فقد أدرك إمكان العيش هو والحيوان فـــى مســـكن واحد، وبذل جهده فى هذا السبيل، ثم سعى بعد ذلك إلى اختراع الزراعة.

والحقيقة أن اختراع الزراعة جاء نتيجة الإستقرار ، فإن من النباتات أنواعـــاً كثيرة حولية، بمعنى أنها تموت، إلى أن يأتى الفصل الملائم لإنباتـــها مـــن الســـنة الثانية، فتنبت مرة أخرى، وتمر فى سائر الأدوار، وهذه العملية نظمتها الطبيعـــة، بحيث تتكرر كل سنة. والنباتات البرية توجد بهذه الطريقة، وتتصف هذه النباتـــات بأنها لا توجد فى جماعات، أى أنه يندر أن يتكرر نوع النبات الواحد فـــى المكـــان نفسه، وهذه الحالة متعبة فى الاستغلال. ولما كانت هناك رغبة فى الحصول علـــى قدر وافر من الحبوب، فإن الإنسان سيجد عيدانها فى مساحات متفرقة فى مســاحات كبيرة، وهو لا يريد أن يمارس نشاطه فى مكان بعيد عن مسكنه، الذى تستقر فيـــه أسرته، ومما لاشك فيه أن الإنسان كان يستغل هذه النباتات سنين طويلـــة قبـــل أن يعرف الزراعة، وكذلك يأكل الحبوب البرية، كحبوب الذرة والقمح. ومع تتبع أدوار

حياة النبات نفسه وجد صعوبة فى استغلاله بعد الإستقرار، إلى أن اخترع الزراعة، فجمع الحبوب البرية وبذرها بالقرب من مسكنه لكى ينتج مجموعة من النبات متحدة فى نوعها. ثم فكر بعد ذلك فى وسيلة لتخزين الماء فى الأوانى، مما جعله يتوصل إلى صناعة الأوانى الفخارية. إذ لاحظ الإنسان، ومنذ العصر الحجرى القديم، أن الطين أو الطَفل يتصلب فى مناطق المواقد، ويتحول إلى ما يشبه المادة الحجرية، أى أنه يصبح مادة متماسكة ذراتها بفضل الإحتراق، فأراد أن يشكل من الطين أشكالاً يضعها فى النار فتحترق، وتتحول إلى مادة صلبة مع المحافظة على الشكل الذى شكله بيده، وبذلك أوجد الآنية الفخارية، ثم صنع منها أحجاماً وأشكالاً مختلفة.

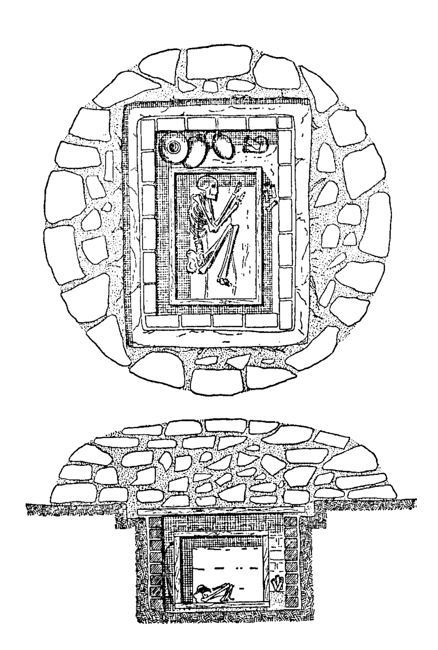
وقد طرأ على اقتصاديات الإنسان نتيجة لإحترافه مهنة الرعى والزراعة أن تعددت أنواع المواد الخام المستخدمة والآلات، فلم يعد يقتصر على الحجر الصوان أو الرملى، بل استخدمت الأحجار النارية كالجرانيت، ومع ذلك فلم تتنوع أشكال الآلة نتيجة لإختلاف المادة الخام فحسب، وإنما تغيرت نتيجة للأغراض الجديدة التى أصبحت تؤديها، ومنها الزراعة واستئناس الحيوان، وصناعة الفخار. ومعنى ذلك ضرورة توفر آلة الحرث، وآلة الحصاد والرحى لطحن الحبوب، كما نشأت حرفة التجارة لتوزيع المادة الخام.

هكذا وبحلول الجفاف فى مصر، انتقل مسرح النشاط البشرى من الصحراء إلى الوادى، وحلت الوحدة الإقليمية الثابتة محل وحدة القبلية المتنقلة، وأصبح المجتمع فى مصر يتألف من جماعات تربطها حياتها برقعة معينة من الأرض تتعلق بها، وتدافع عنها، وقد تعلموا ادخار المحصول، كما تنوعت أسباب الحياة

والعمران، وكل ذلك حدث فى العصر الحجرى الحديث الذى ترجع بدايته إلى نحو ٦٠٠٠ق. م، حيث ساعد فيضان النهر على رقى الزراعة. وكان الوادى والدلتا فى العصر الحجرى الحديث ما يزال كثير المستنقعات، ولذا اقتصر نشاط الإنسان فى هذا العصر على حافات الوادى الخارجية، ولكن النهر أخذ يردم تلك المستنقعات بما يجلبه من طمى، مما جعل من الممكن النزول إلى عمق الوادى، وبذلك بدأ عصر ما قبل الأسرات، حينما أخذت الأوطان الصغيرة فى التوحد، حتى تكونت الولايات، ثم ظهرت مصر المتحدة بقيام الأسرة الأولى حوالى ٣٠٠٠ ق. م.

ولما كانت الزراعة تتطلب حياة ثابتة مستقرة، فإنها استلزمت وحدة متماسكة لتجفيف المستنقعات، وشق الترع، وتوزيع المياه، وإقامة الجسور، وادخار الزائد من الماء وراء السدود. هكذا علم النيل المصريين كيف يقيمون حياتهم على أساس ثابت من الحساب والنظام، إذ أدرك المصريون أهمية الفيضان ومراقبته، ومن هنا نشأت معرفتهم لفنون الحساب، كما أقاموا مشاريع الرى فى كل مكان لضبط المياه. وقد أصبح النيل مصدراً للجمال، وأخذ يداعب حطام الصخور التى عارضت مجراه عند أسوان، ثم الوادى الذى تتخلله رمال الصحراء بلونها الأصفر الجميل. وفى المناطق الخضراء يجرى من تحتها النهر، فعلم المصريين بناء السفن. وللنيل أثر واضح فى عقائد المصريين وأخلاقهم، فهو مصدر الوحى بعقيدة البعث. إذ رؤه يفيض، وقدسوا فيه ذلك المظهر الرائع من مظاهر النعم الإلهية، وقد نحتوا له التماثيل فى هيئة آدمى ضخم ممتلئ البطن، عظيم الثديين، إشارة إلى الخير والرزق الوفير. وعندما هجر الإنسان الصحراء إلى الوادى، وبدأ يألف الإستقرار على شواطئ النهر، ويستغل ما عليها من عناصر الطبيعة الغنية، فصنع الفخار، ونسج الأردية، ثم تعاقبت حضارات كثيرة تسمى نسبة إلى الأماكن التى

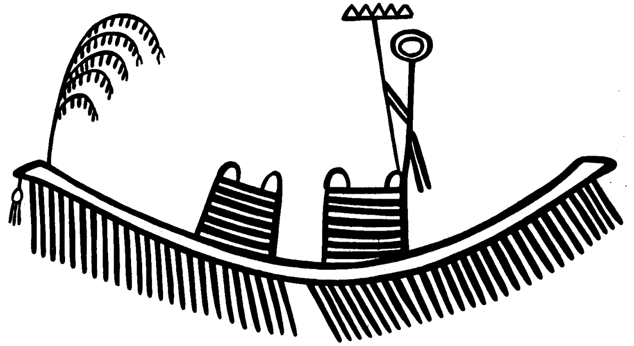
عثر فيها على قبورهم وآلاتهم وأوانيهم، وأدوات. وقد أكتشفت آثـــار كثـيرة فـــى "النوبة"، و "الكاب"، و "نقادة"، و "البدارى" و "دير تاسا" (بأسيوط) وعلـــى ســـواحل بركة قارون بالفيوم وعند قرية "العمرى" و "مرمدة بنى سلامة".



مقبرة الطبقة الفقيرة ــ منتصف الأسرة الأولى

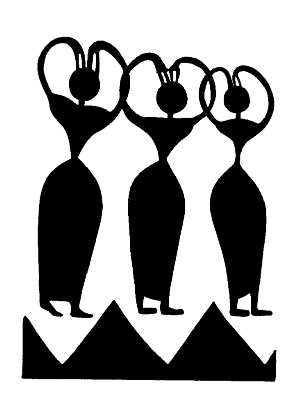
وكذلك عثر ضمن تراث العصر الحجرى الحديث على دمى من الطين والفخار والعاج والخشب والأحجار، وكان أهالى "البدارى" يستخدمون أسرة مجدولة قوائمها من خشب، ويصنعون وسائدهم من الكتان أو الجلد ويحشون داخلها من القش أو التبن. وقد زودت القبور فى ذلك العصر بما هو ضرورى فى اعتقادهم. وكان من عادة المصريين أن يدفنوا موتاهم فى هذا العهد فى حفر، تارة مستطيلة وتارة أخرى مستديرة. وكانوا يضعون الميت فى القبر مطوياً كطى الجنين فى الرحم، ثم تطور شكل القبر وتربع شكله، وبدأوا يدعمون جدران القبر بالطوب النيئ، كما زادوا على حجرة الدفن غرفاً أخرى من أجل حفظ أوانى الطعام والشراب، والأسلحة المصنوعة من العظم والصوان، وأدوات الزينة، وقد تميزت طريقة الدفن فى مرمدة "بنى سلامة"، إذ جعلت القبور بين المنازل، أما أهل "العمرى" و "حلوان" فقد كانوا يدفنون بعيداً عن مساكنهم وتغطى القبور بلوحة من أحجار من أجل الإشارة إليها، فلا يضل الزائر مكانها. وفى "البدارى" كان يغطى المتوفى فى المدفن بالحصير، لحمايته من الأتربة، وعثر فى "البدارى" على أول محاولة لصنع التابوت من الخوص المضفر، وكذلك عثر فى "نقادة" على صندوق للرفات من ألواح خشبية مربوطة بعضها مع بعض. كما عثر بالقرب من مدافن "البدارى" على بقايا رفات الغزال والبقر، مما يشير إلى تقديس الحيوان، وكان المصريون منذ هذه العصور السحيقة يعتقدون فى البعث، ويثبت ذلك ما عثر عليه فى قبورهم من طعام وشراب وسلاح وثياب وأثاث، وتمثل حفائر "دير تاسا" ما خلفه الإنسان المصرى حينما كان يعيش على الصيد أكثر من عيشه على الزراعة. أما حفائر "البدارى" و "نقادة" فتمثل ما أنتجه الإنسان حينما كان يعيش على الزراعة واستئناس الحيوان. وقد عرف الإنسان على أرض وادى النيل منذ

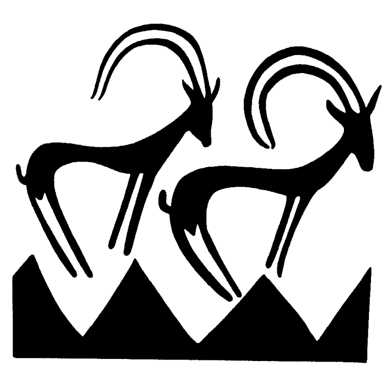
العصر الحجرى، صناعة الأسلحة من الحجر غير المصقول، ثم عـــرف صناعـــة الأوانى الفخارية الحمراء والسوداء، وقـــام بـــتزيين ســطوحها برســوم الســفن والحيوانات والنباتات، إذ لم تكــن هنـــاك بقعـــة علـــى الأرض أمدتـــها الطبيعـــة بالخصائص اللازمة لنمو مجتمع إنسانى، مثلما جادت على مصر. ولــــهذا ســبقت مصر العالم فى إتقان ودقة الأدوات والأسلحة من الحجر الصوان، والتـــى كـــانت أجمل وأفضل صقلا من كل ما أنتج فى جميع أنحاء العالم فى ذلك العصر. وهـــى لم تكن مجرد أدوات نافعة فقط، وإنما كانت أعمالاً فنية تفــوق جميــع مــا حققــه الإنسان فى العصر الحجرى فى كل العالم. وتدل الرسوم المنفذة على ســــــطوح الأوانى على أن المصرى لم يكن يوجه اهتمامه فقــط إلى صـــيد الحيوانات ليأكل



رسوم على قدر من الفخار تزينه سفن، نقادة الثانية

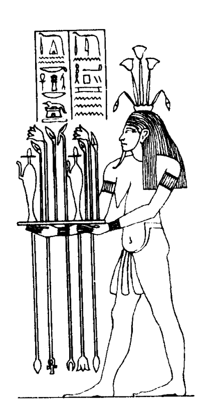
لحمها وإنما كان ذلك من أجل اقتناص ما يمكن استخدامه منها. ولقد عرف الزراعة واستطاع أن يستخلص منها النباتات الصالحة لغذائه. وتدل الإشارات والرموز على أن الإنسان فى مصر اخترع الكتابة التى نشأت وتطورت فى مصر خطوة بخطوة.





أشكال مرسومة على أوانى فخارية ترجع إلى عهد نقادة الثانية مثل ظبى يقفز
ونساء ترقص رقصة طقوسية (الألف الرابع قبل الميلاد).
ويمكن تفسير هذه الرموز تفسيرات مرتبطة بالطقوس العقائدية

كان النيل قد شق مجراه، فى أعقاب العصر الجليدى الرابع، وتكونت الدلتا من الطمى المترسب على ضفافه، ومع استقرار الإنسان بجوار الوادى وقرب المراعى، وتربيته للمواشى والطيور، توثقت الرابطة الودية بين الإنسان وعالم الحيوان. وهكذا تجمعت العناصر البشرية من مناطق مختلفة حول وادى النيل، منذ عصور ما قبل التاريخ، وسعت إلى تطوير حياتها الزراعية تبعاً لظروف بيئتها. ولما تميزت الظروف فى مصر بانتظام فيضان النيل الذى كان يتناسب مع زراعة الحبوب، جعل ذلك أرض النيل صالحة لأن تصبح مهداً للزراعة. إذ كانت تترسب طبقة من الطمى والطين الخصب بعد انحسار مياه الفضيان، لم تكن تحتاج إلى أكثر من بذر تقاوى الحبوب على سطحها، فتنبت. وهكذا عرف المصريون القدماء الوقت المناسب لإعداد الأرض للزراعة سواء بحرثها أو تسميدها بفضل النيل ذاته. واستثمر الفلاحون المصريون الأوائل فى عصور ما قبل التاريخ، فيضان النيل من أجل أن يطوروا حرفة الزراعة، وأن ينشئوا نظاماً سياسياً يتيح لهم حياة مستقرة وأكثر رفاهية. وتقلصت مساحة الأراضى العشبية وتحولت إلى بقاع متناثرة، واستمرت ظاهرة الجفاف فى العصور التالية. وسعى إنسان ذلك العصر من أجل تخليص أرضه من الأحراش، ومن الأدغال الكثيفة من النباتات ذات السيقان القصبية ونبات البردى والتى تخفى خلالها أنواعاً من الطيور المائية والأسماك النهرية وأفراس النهر والتماسيح. وكذلك أراد أن يتخلص من مناقع المياه التى كان يزخر بها وادى النيل من أجل تجهيز التربة لتنبت القمح والشعير والكتان. هكذا ساهم الإنسان المصرى الأول فى إنتاج طعامه إضافة إلى اصطياده للطير والحيوان.



الإله حابى – إله النيل يمثل فى هيئة رجل يمسك بقرابين المياه والزهور وأشياء أخرى ترمز إلى الفيض والوفرة التى يزودنا بها النيل

وهناك أنشودة مصرية قديمة عن النيل تقول "الحمد لك يأيها النيل الذى ينبع من الأرض، والذى يأتى ليطعم مصر، صاحب الطبيعة الخفية، ظلام فى رابعة النهار، الذى يروى المراعى، ولقد خلقه "رع" ليغذى كل الماشية، ويعطى الشراب للأماكن المقفرة، وأنه ينزل من السماء محبوب "جب" إله الأرض ورب السمك، ويجعل طيور الماء تذهب إلى أعالى النهر دون أن يسقط طائر، صانع الشعير، وخالق القمح".

وكان قدماء المصريين قد سبقوا الحضارات المعاصرة فى الإنتقال من مرحلة جمع الغذاء إلى مرحلة إنتاجه، بفضل خصوبة أرض وادى النيل نتيجة

لتعاقب فيضان النهر بانتظام. وهكذا أدرك المصريون منذ القدم أهمية نهر النيل وعظمته، فصوروه إلهاً فى شكل إنسان، وأطلقوا عليه اسم "حابى" كما سموه "أترعا" أى المجرى العظيم. وكان للطمى الأسود أبلغ الأثر فى نفوس المصريين فسموا بلادهم الأرض السوداء. وللفيضان كذلك أهمية كبيرة كما تشهد بذلك نصوص المعابد، وهناك نص مدون على جدار هرم من الأسرة السادسة مكتوب فيه: "يرتعد أولئك الذين يرون "حابى" يضرب الأرض بأمواجه ولكن المراعى تبتسم والشواطئ تزدهر" ولم يكن ((حابى)) هو النهر المقدس وإنما كان هو الروح التى تكمن وراء هذا النهر العظيم، والتى تدفع بمياه فيضه حاملة الخصب والنماء، ولذا صور هذا الإله فى هيئة بشرية كصياد للسمك يلتحى باللحية التقليدية له بطن مترهل ويقدم خيراته، وكانت ترتل الأناشيد للنيل "أنت النور الذى يأتى من الظلام: عندما تفيض يقدمون لك القرابين".

بزوغ الفن فى عصر الثقافات الأولى

عثر على آثار ترجع إلى العصر الحجرى الحديث، فى "دير تاسا" بالصعيد (أسيوط) و "مرمدة بنى سلامة" (غرب الدلتا) ثم فى "العمرى" (شرق الدلتا) وفى الفيوم على شواطئ بحيرة "قارون" حيث كان الإستقرار الذى تدل عليه مساكن الأحياء فى القرى، وكذلك مساكن الموتى، إذ لا يقيم فى القرى والجبانات إلا القوم المستقرون. وكان جوهر هذه الثقافات متشابهاً ففيها الصناعات الفخارية، مثل الأوانى فى منطقتى "دير تاسا" و "مرمدة بنى سلامة" التى صنعت من الفخار، ومنها الأسلحة الصوانية التى عثر عليها فى الفيوم، وكانوا يصنعون أوانى تخزين الغلال من عيدان النباتات المختلفة، ومنها السلال مثل التى عثر عليها فى الفيوم،

وترجع إلى العصر الحجرى الحديث. وقد كان المصريون على صلات ثقافية مع الشعوب المجاورة، فكان التاسيون على صلة بأهل الجنوب (النوبيين) وكان أهل مرمدة والفيوم على صلات بأهل الغرب كالليبيين، وأهل العمرى أقاموا صلات تجارية مع أهل الشرق، من سكان الهضبة الإيرانية وأرمينيا، وآسيا الصغرى، وغرب آسيا، وتمثل حضارة "العمرى" مرحلة متطورة، أما حضارة "جرزة" فهى خطوة أوسع مهدت لعصر "الأسرات".

وفى عصر ما قبل الأسرات، التزم المصريون بالوادى بصفة نهائية، وازداد تمسكهم بحرف الإستقرار، وعلى وجه الخصوص حرفة الزراعة وبملكية الأرض. وعرف المصرى استخدام الطين والخشب فصنع قوالب اللبن ليبنى بها المعابد والقصور والمقابر، بنفس الطريقة التى يستخدمها الفلاح المصرى فى الزمن الحديث. كما ظهرت الأقاليم التى تتمتع بحدود تفصلها عن الأقاليم الأخرى، وكان لكل إقليم حاكماً ينظم أمور أهله، ويضمن حماية حدود إقليمهم. وأتخذ كل إقليم له الإله الخاص والشارة الطوطمية الخاصة، وهكذا نشأت الأقاليم المتعددة التى تتماشى مع مرحلة الإستقرار.

وقد أستخدم المعدن فى عصر ما قبل الأسرات، مثل النحاس وكان اكتشافه منذ حضارة نقادة الأولى، ونقادة الثانية حتى حضارة "جرزة". وتميزت حضارة نقادة بالتفوق فى الصناعات الحجرية، ومنها صناعة الأوانى والتماثيل. أما حضارة المعادى، التى تقع بالقرب من قمة الدلتا، فقد دل اتساع القرية التى كان يعيش فيها الناس على الإستقرار التام. وحضارة وادى دجلة فى المعادى وحضارة حلوان والعمرى ثم حضارة هليوبولس، هى من حضارات ما قبل الأسرات. وكذلك

تطور نوع من المنافسة الحضارية أدى إلى نزاع سياسى بين الشـــمال والجنـــوب، وحاول كل منها أن يضم الآخر إلى سلطانه، ويظهر أن الدلتا فى هـــذه المرحلـــة كانت أكثر تفوقاً. وقد استطاعت الدلتا أن تضم الصعيد لسلطانها، وأن تنشئ اتحـــاداً سياسياً، وكانت عاصمة هذا الإتحاد فى المعادى، غير أن ذلك لـــم يســـتمر لفـــترة طويلة، واستقل الصعيد عن الدلتا، ثم قامت موجة أخرى من الجنوب بقصد توحيـــد القطرين، فاستطاع أمراء الجنوب أن ينطلقوا من طيبة بالقرب من "أبيدوس" حتـــى وصلوا إلى الشمال واستقروا فى ممفيس (ميت رهينة ــ سقارة) ثم انتـــهى الأمـــر بتوحيد شطرى الوادى نهائياً، إلا أن ملك مصر ظل يحتفظ بعد التوحيد بلقب ملـــك القطرين.

وكانت حفائر "مرمدة بنى سلامة" وحفائر "المعـــادى" أكـــثر تطـــوراً مـــن حفائر عصر ثقافة "البدارى". وقد استعملت المادة الدهنية "ملاخيـــت" ***Malachite*** فى تكحيل العيون فى عصر ثقافة "البدارى"، وكانت تجلب مـــن ســـيناء والنوبـــة، وحينما عثر فى قبور عصر "البدارى" على قطع من خشب الأرز وخشب الراتنـــج، فهم منه وجود علاقات بين المصريين فى عصر "البدارى" وبين سوريا وفلســـطين. وفى ذلك العصر عرفت خواص النحاس، وكانوا يضعون فى أعناقهم وأوســـاطهم عقوداً وأحزمة بينها قطع من النحاس. وكذلك صنـــع المصريـــون فـــى العصـــور البدائية الأسلحة من البرونز، وصنعوا الأدوات الصغـــيرة مثـــل الدبـــابيس التـــى تستخدم فى تعليق الجلود، أو كأسنان للخطاطيف، أو فى صنع المكاشط أو أزاميـــل النجارة. وعرف المصريون قابلية النحاس للإنثناء، فصنعوا منه الأدوات فى عصر "البدارى"، على حالته الطبيعية وبطريقة الطرق والصقل. وتقدمت صناعة النحـــاس والذهب فى عصر ثقافة "العمرى" التى تلت عصـــر "البـــدارى". وبيـــن حضـــارة

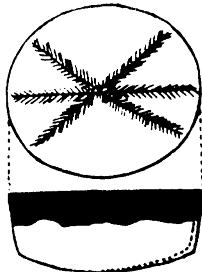
البدارى وعصر الأسرات بضع آلاف من السنين عاشت فيها حضارة العمرى ثم حضارة جرزة. وحينما استخدم المصريون النحاس، قبل الميلاد بنحو ٤٥٠٠ سنة، وصنعوا منه الأدوات المعدنية، كان غيرهم من الشعوب لايزال يستخدم الأدوات من الحجر. وأيضاً عرف المصريون فى حضارة "البدارى" وحضارة "العمرى"، صنع السفن قبل سواهم، كماعرفوا مبادئ الكتابة.

وعثر على العديد من الرسوم المحفورة على الصخر، تصور مناظر صيد الحيوانات كالظباء والأفيال والبقر الوحشى، ومن الأوانى الفخارية التى ترجع إلى عصر ثقافة "تاسا"، بالقرب من بلدة البدارى بأسيوط، تلك الكؤوس التى اتخذت هيئة الناقوس، وزينت بزخارف مخدوشة على حافتها، عبارة عن خطوط أفقية تفصل كل مجموعة منها عن الأخرى مثلثات أو خطوط مائلة لونت بمادة بيضاء.

وفى منطقة "جرف حسين" بالنوبة عثر على نقش محفور على الصخور، يرجع إلى عصر ثقافة "جرزة" يصور مجموعة من الزرافات، ونقشاً لسفينة نيلية ضخمة. أما فى "مرمدة بنى سلامة" فقد عثر على آثار كثيرة ارتبطت بنشأة نظام القرية المصرية فى شكلها الأول، وهى تقع فى منطقة "وردان الخطاطبة" (على طرف الصحراء غرب الدلتا). ومن هذه الآثار بقايا ألواح بيضاوية الشكل بنيت من كتل الطين الجاف وبداخل كل منها قدر مثبت فى الأرضية كان مستخدماً فى تجميع مياه الأمطار التى تتسلل من خلال السقف المصنوع من القش. وفى حضارة الفيوم (٥٠٠٠ق. م) عرفت صناعة السلال ونسج الحصير، الذى كان يستخدم فى فرش المقابر وحفرات تخزين الحبوب، ويصنع من القش أو من نبات الآسل. وقد نشأت فى ذلك الوقت زراعة الكتان وعمليات تجهيزه للنسيج

لاستخدامه فى صناعة الملابس. كما تطورت صناعة أدوات الزينة، وعـثر علـى أنواع من الخرز الدائرى المصنوع من الأصداف، وقد عرفت منذ تلك الحقبة كيفية استخراج الزيوت من النباتات البرية، وكذلك صناعة أمشاط تسريح الشعر من العظام. وزينت بأشكال الطيور والحيوانات والتى عثر على نماذج منها ضمن حفريات ثقافة البدارى. كما تطورت صناعة الأوانى والأوعية من الفخار ومن الصلصال، ومنها عثر على نماذج ضمن آثار حضارة الفيوم، مثل الأوانى غير المحروقة جيداً، والتى تنسب إلى آثار "دير تاسا"، والأوانى ذات الجدران الرقيقة، وترجع إلى آثار "البدارى" بأسطحها المصقولة، والأوانى ذات الأسطح الحمراء المزخرفة بالأشكال الهندسية البيضاء، أو بخطوط بيضاء متقاطعة.

وكان عصر البدارى قد جاء بعد ثقافة "تاسا" فى الصعيد، حيث استخدم فيه معدن النحاس فى صناعة الأدوات، وتقدمت فيه فنون صناعة الأوانى الفخارية، التى زينت سطوحها بتموجات خطية محزوزة، أو على هيئة غصون الأشجار، وبخاصة التى رسمت من داخل الإناء. كما شكلت من الطين أيضاً، تلك التماثيل الصغيرة التى تمثل نسوة عاريات، مثلما نحتت من العاج، الذى سيعد فتحاً جديداً، فى مجال فن النحت.



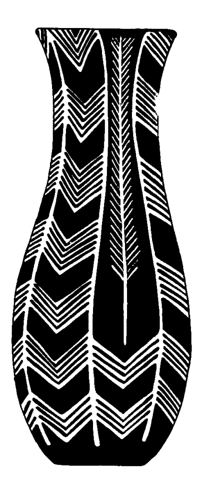
أغصان متقاطعة على إناء، عصر البدارى

وأقدم الفخاريات التى عثر عليها فى منطقة البدارى، هى الأوانى التى زينت بخطوط متوازية ومائلة، وحوافها مسودة، وبعضها عبارة عن قنانى لها رقبة وبطن، والأخرى على هيئة جرار بأذنين، ورسمت على سطحها خطوطاً بيضاء وحليات هندسية، وأشكال مبسطة مستوحاة من النباتات أو الحيوانات أو الصور الآدمية. وتطورت عمليات دباغة الجلود وخياطتها باستعمال أبر مصنوعة من العظام. ومن التماثيل الصغيرة التى عثر عليها فى منطقة البدارى نماذج على شكل نساء، دفنت بالمقابر من أجل أغراض سحرية تتعلق بخدمة المتوفى. والحقيقة أن عملية دفن بعض الأشياء والأدوات الدنيوية مع الميت فى عصر ما قبل الأسرات، يدل على أنهم كانوا يتوقعون أن الحياة فى الدار الآخرة لا تختلف كثيراً عن الحياة الأولى. وكان جسم المرأة موضوعاً شائعاً فى تماثيل عصر ما قبل الأسرات، وقد اتخذت المرأة صورة "الإلهة" الأم. وصنعت التماثيل من طمى النيل وبعد حرقها تأخذ لونها الأحمر، وهناك تمثال من العاج عثر عليه بمقبرة ترجع إلى حضارة البدارى (٤٠٠٠ ق. م) وضع من أجل أغراض سحرية. وفى منطقة نقادة عثر على تمثال يمثل امرأة ترقص، يكشف عن التقدم الذى حدث فى فهم الفنان لتشريح الجسم البشرى. وهناك تمثال آخر من الفخار لامرأة تحمل طفلاً (محفوظ بالمتحف البريطانى) ويرجع تاريخه إلى عصر ما قبل الأسرات (٣٠٠٠ ق.م).

وأما العصر الذى أعقب البدارى فهو عهد ثقافة "نقادة"، الذى فيه تنوعت أشكال الأوانى الفخارية، فزينت سطوحها الداخلية بخطوط شبه مستقيمة وأشكال هندسية وصور مستوحاة من عالم النبات والحيوان، رسمت بمهارة كبيرة، ومنها مناظر الأسماك والأفراس النهرية. وقد عثر على قدر من هذه الفترة، رسم على

سطحه صورة لامرأتين ورجل يرقصان رقصة طقوسية، ولعل الخـــط المتكســـر، الذى يجمع بين ساقى كل منهما يكنى عن حركة الساقين فى الرقص. وفى عصــــر ثقافة البدارى تطورت صناعة أدوات الزينة، وتدل على ذلـــك مجموعـــة العقـــود والأحزمة والمآزر المزينة بالخرز، وكذلك الأحجار الملونـــــة المثقوبـــة، وأنـــواع الخرز الدائرى المسطح المصنوع من الأصداف، التى عثر عليـــها ضمـــن آثـــار حضارة الفيوم. كما عثر على مجموعة من الأمشاط لتسريح الشعر مصنوعة مــــن العظام أو من العاج مزينة بأشكال الطيور والحيوانـــات، ضمـــن آثـــار حضـــارة البدارى. وحينما تطورت صناعـــة الأوانـــى الخزفيـــة غـــير المحروقـــة والتـــى ترجع إلى حضارة "تاسا"، تميزت بجدرانها الرقيقة فى ثقافة "البدارى"، والتى بـدت سطوحها مصقولة بعناية. واستخدمت فى عصــــر ثقافـــة "البـــدارى" فـــى طـــلاء المصنوعات الصغيرة مادة زجاجية، وكانت تزجج حبات الخـــرز. وقـــد احتلـــت طريقة التزجيج فى حضارة "الجرزة" مكانة متميزة. فسميت بـــ "الفيانس المصـــرى *Egyptian Faience*"، حيث استمرت تمـــيز الفـــن المصـــرى حتـــى العصـــور الإسلامية. وعثر فى "دير تاسا" بأسيوط على الأوانى الفخارية والســـلال، والحلـــى التى صنعت من العاج أو العظم، كما عثر علـــى الأوانـــى الفخاريـــة المزخرفـــة بخطوط هندسية، ترجع إلى ثقافة "البدارى" فى مناطق مختلفة. أما ثقافة "نقادة" التـــى أعقبت حضارة البدارى (٣٤٠٠ ق. م) فتشتمل على مرحلتين هما نقـــادة الأولـــى، (حضارة العمرى) ونقادة الثانية (حضارة جرزة) وترجع إلـــى هـــاتين المرحلتيـــن الأوانى الملونة بزخارفها الآدمية والحيوانية. وتتميز الأوانى الفخارية التى ترجـــع إلى حضارة "جرزة" بالخطوط الأكثر انسيابية، حيث رســـمت الأشـــكال الآدميـــة

والطيور المائية. وقد حصل الخزف فى ذلك العصر علـــى اللـــون الأصفــر مـــن مركبات النحاس المتوفر فى الصحراء، مثل مسحوق "الملاخيت".



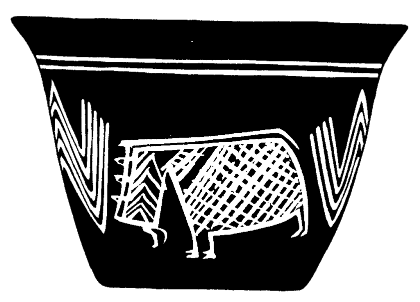
رسوم هندسية على أوانى نقادة

أما الأوانى ذات السطوح الحمراء التى ترجع إلى ثقافة "العمـــرى" فتمـــيزت بأشكال زخارفها الهندسية البيضاء المنقوشة على الأسطح الســـوداء، أو المنقوشـــة بألوان مختلفة. وكانت الأجزاء العليا من بعض الأوانى، التى ترجع إلـــى حضــــارة العمرى، سوداء، وبعضها بلون أحمر لامع، ومزخرفة بخطـــوط متقاطعـــة أو ذات أشكال هندسية. وهناك آنية ترجع إلى هذا العصر (حوالى ٣٦٠٠ قبـــل الميـــلاد) حمراء وعليها زخارف بخطوط بيضاء، وكذلك عثر على صندوق فخارى أحمـــر

يميل إلى الأصفر البرتقالى، يرجع تاريخه إلى ثقافة "الجرزة" (قبل عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد) رسم عليه بالأحمر الداكن نوعاً من البقر الوحشى، ومزخرف من الجهة الأمامية بمجموعة من الأسماك التى تلتف حول طعامها، وظهر على الجانب الخلفى رسم لمركب نبيل من طراز ثقافة "جرزة". وعثر على نموذج من الفخار على هيئة بيت، يرجع إلى ثقافة "جرزة"، يمثل جدراناً بنيت من سيقان نباتية مضفرة ومغطاة بالطين، وتلك الطريقة فى بناء البيوت هى نفسها التى يتبعها أهل النوبة حتى زمن قريب. وتميزت الأوانى الفخارية التى ترجع إلى حضارة "جرزة" والفيوم بالزخارف ذات الخطوط المتموجة والملونة بالألوان الجميلة، من الأحمر القرنفلى أو الأصفر البرتقالى، والمزخرفة بخطوط حمراء، والتى اشتملت على وحدات زخرفية تمثل تلالاً مثلثة الشكل مع طيور مائية طويلة العنق، وصور الوعول، والنباتات مع الرسوم الآدمية الشكل، ومن المحتمل أن هذه الأشكال تمثل شعارات أو رموزاً لبعض الآلهة، وكثيراً ما تظهر مثل هذه الصور بأشكال التلال المثلثة والوعول والأشكال والسفن بأشرعتها المستطيلة، وبصور الصيادين الذين يقودون مجموعات كلاب الصيد والجنود المحاربين، وعثر على نماذج كل ذلك فى ثقافة "العمرى" وثقافة "جرزة".

وقد تبع عصر "نقادة" الأولى ثقافة "نقادة" الثانية، والتى تدل آثارها على تقدم متميز، ومن الصناعات الفخارية التى ترجع إلى ذلك العصر، الأوانى التى زينت سطوحها برسوم وصور بلون أسمر ضارب إلى الحمرة، عبارة عن خطوط متموجة فى مجموعات، وأشكال مختلفة، أو خطوط حلزونية، أو صور مستوحاة من الطبيعة، تتشكل فى هيئة سفينتين، ومن حولهما صور للإنسان والحيوان والنبات. ورسمت على بعض هذه الأوانى تماسيح وعلى البعض الآخر خطوطاً

بسيطة لرجال يرقصون، تقع رؤوسهم عند قاعدة القدر، وأقدامــــهم عنــد شــفتها. وهناك رسم على السطح الخارجى لقدر، يمثل راعياً يسوق قطيعاً من الماعز، فــى خطوط لينة حساسة، تدل على قدرة وكفاءة. ومثل هذه الأوانى زينت برســـوم ذات لون أحمر، واشتملت على أشكال المراكب التى لها مجاديف متعددة وأشكال الميــاه المتموجة والتلال المثلثة أو الدوائر الحلزونية. وشاعت طرز هذه الأوانى بفضـــل اختراع العجلة ذات الطبلية الدوارة لصناعة الأوانـــى الخزفيــة. وهنــاك مشــط لتسريح الشعر مصنوع من العاج له يد، على شكل طائر، يرجع إلى حضارة نقادة.



رسوم هندسية وحيوانية ــ نقادة الأولى

إن تشكيل الآنية الفخارية قبل حرقها يسفر عن أشكال، لبعضـــها تضــاريس طبيعية على السطح، نتجت عن ضغط الأدوات المستخدمة. وهناك اعتقاد شائع بأن نشأة صنع النماذج الطبيعية ترجع إلى عادة تبطين السلال بالصلصال، ممــا جعــل الآنية الفخارية تبدو كالسلة. وكان لمعظم الزخارف معنـــى رمــزى أو اســتعارى سواء أكانت تتضمن أشكالاً حيوانية أم تجريدية. ومن المحتمــل أن يكــون هــدف

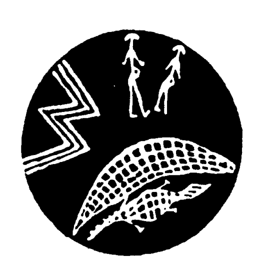
الصانع تسجيل صورة حيوان يروقه شكله، أو يقتصر على إنتاج تميمة، أو تسجيل حالة تصويرية لفكرة معينة، أو يكون المعنى مقرراً منذ البداية بوضوح، غير أنه وبمرور الزمن من المحتمل أن يغيب ذلك المعنى كلية عن الأذهان. إلا أن المعنى هو الذى دفع العامل الفنى فى الأصل إلى الظهور، وهو بذلك يصبح الباعث للعنصر الزخرفى.

وبلغ إزدهار صناعة أوانى الفخار فى مصر فى عهود ما قبل الأسرات، إلى الحد الذى كادت معه رقة الجدران وحوافها الحادة تصل إلى أقل درجة ممكنة. ورغم تلبية التصميمات المصرية فى العصور المبكرة للحاجة إلى تمثيل بعض الرموز الدينية، كحاجة روحية أولية، إلا أن مثل هذه الأشكال التزيينية كانت تستخدم كذلك كتعبير عن الحياة. أن كل عنصر زخرفى يمثل رمزاً لشئ ما، وكل رمز هو تسجيل لتجربة حياتية معينة، ورغم أن الأشكال المبكرة كانت تمثيلية فى طابعها، إلا أنه مع التطور أصبحت الأشكال الآدمية والحيوانية أكثر تطويعاً للهندسية والتجريد، بدرجات مختلفة تتحول معها التمثيلات الواقعية إلى رموز تقترب من عالم التجريد. وأحياناً لا يكفى عنصر واحد للتعبير عن معنى معين، لذا نصادف عدداً من العناصر تمثل فى مجموعها استعارة معينة. وقد نشاهد فى بعض القطع الفنية، مناظر الصيد والأسماك تبدو معروضة فى واقعية محاكية للطبيعة، دون محاولات للتطويع أو للرمزية، غير أنه ومع تأملنا نعثر على العنصر الرمزى الذى يتلاءم مع هدف التمثيل، دون تعارض. وعندما امتزجت مظاهر الحياة الواقعية مع عالم الخيال، أصبحت النماذج المركبة والمبسطة من الزخارف، كنتيجة لسلسلة طويلة من التعديلات على أصل من الممكن أن يختلف عن النموذج، الذى كان فى أغلب الأحيان بمثابة التمثيل المباشر لشئ طبيعى.



أشكال النباتات والحيوانات والأشخاص والسفن والصيادين

مرسومة على صحون وأوانى من عصرى ثقافة العمرى وجرزه



صيادان. ومياه ومركب وتمساح نقادة الأولى

وإن مجرد استخدام الأداة فى إنجاز آنية معينة يمكن أن يترك أثراً على سطح مـــا، فيوحى بزخرفة مبسطة، تثير دهشة المشاهد، والحقيقة أن الجمال كان قد تجسد فى الفن الزخرفى، فى كل العصور المصرية القديمة بقوة وبتفرد. فاستخدمت الألـــوان اللازوردية الزاهية فى تزيين كؤوس الفيانس الخزفية، وكذلك الدرجـــات اللونيـــة النيلية المتلألئة والبنية والحمراء الطوبية.

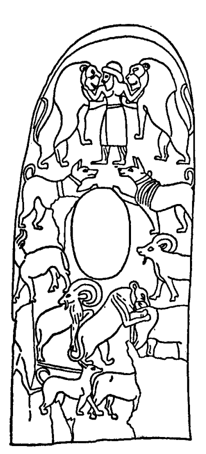
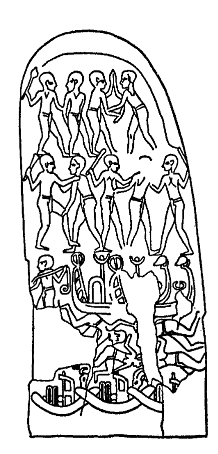
وفى عصور ما قبل الأسرات توصل المصريون إلـــى صناعـــة القيشـــانى باستخدام عجينة من مسحوق المرو، الذى يتكون مـــن الرمـــل والنطـــرون وأحـــد مركبات النحاس، ومن أهم ما صنع فى تلك العصور الخرز. وفـــى بدايـــة عـــهد الأسرات كان يصنع منه خواتم وأساور وتمائم وتماثيل صغيرة، وزخرفت به قطـــع الأثاث، وصنعت منه قراميد صغيرة كانت تكسى بها الجدران، من أجـــل محاكـــاة ستائر الحصير الملون، وأجملها ما عثر عليه فى مبانى "زوسر" فى سقارة.

ومن المعروف أن صناعة الأدوات من الظران قد بلغت فى أواخر ما قبـــل الأسرات غاية من الكمال، ومن أهم هذه الأدوات رؤوس حـــراب ومـــدى طويلـــة رقيقة. كما أحرزت صناعة الأوانى الخزفية منذ الأسرة الرابعة تفوقاً، إذ تمـــيزت بأناقة الشكل وجمال العجينة التى تتخذ مظهر المرجان النـــاصع. حيـــث اســـتعمل الخزاف الألوان المزججة، ومنها الأزرق المخضر (الفيروزى)، والأزرق الفـــاتح، والأزرق الداكن، وعثر من هذه النوعية على حلى من عقود وأساور. ومـــن أهـــم المصنوعات الخزفية فى عصر الدولة الوسطى، قطع من كـــؤوس وأوان كرويـــة مغطاة عادة بطلاء من الهيماتيت (حجر الدم) وهناك جعلان تكسوها طبقـــة رقيقـــة

مزججة بلون أزرق فاتح، وتماثيل صغيرة لأفراس النيل مغطاة بالمثل بطبقة زرقاء زجاجية، واستخدم فى رسمها أشكال نباتات مستوحاة من البيئة بالأسود. وهناك الأوانى المحفورة من الألبستر الرائعة الجمال والتى اتخذ تصميمها شكل زهرة اللوتس، وكذلك عثر على إناء لحفظ مواد الزينة على شكل زهرة لوتس وردية اللون تحمله فتاة بذراعها.

وأما عصر ثقافة "جرزة" فيمثل المرحلة الحضارية الهامة التى انبثقت فيها الفنون، فقد نشأت فيها أولى مراحل تطور فن النقش والتصوير فى العصور التاريخية فى مصر. وأسهمت فى قيام حضارة عهد الأسرات (عام ٣١٠٠ ق.م) وإلى نفس الفترة يرجع تاريخ رأس الدبوس النذرى، الذى يخلد ذكرى فتوح الملك الذى يدعى "العقرب" حاكم الوجه القبلى، فيمثله وهو يقتل عدوه. ومن الملاحظ فى طريقة توزيع الأشكال والصور المنحوتة على هذا الدبوس، أنها تمت على أساس الترتيب الأفقى، الذى يعد وقتذاك طرازاً جديداً فى فن النقش، حيث تضمن فكرة وتعبيراً، بل اشتمل على مفهوم هادف ليس له نظير فى العصور السابقة، من فن ما قبل التاريخ. ومن الملاحظ أيضاً فى رأس هذا الدبوس بروز هيئة الملك من بين اتباعه. وللملك نفسه دبوس آخر مصنوع من العاج يعرف بسكين جبل العرق (المحفوظ بمتحف اللوفر بباريس) ونصل السكين مصنوع من الصوان، أما المقبض المصنوع من العاج فهو نموذج للنقش المحفور على سطح، بلغ فيه الفنان صيغة تتسم بانتقاء الخطوط ودقة الرسم، وتوازن التأليف. ومصور على أحد وجهى النموذج نقوش لمطاردة صيد، يظهر فيها رجل ملتح، آسيوى المظهر بين أسدين، وعلى الوجه الآخر مشهد لمعركة برية، أو صراع الغزاة الآسيويين. ولقد عثر على العديد من هذه السكاكين التى ترجع إلى نفس الفترة، ومنقوش عليها

صور حيوانات برية ووحوش فى مناظر صيد ومطاردات. وهذا المنظـــر يمـــاثل المنظر المرسوم على جدران إحدى المقابر التى يرجع تاريخها إلى عصـــر نقـــادة وجرزة والتى عثر عليها بمنطقة هيراكونبولس، ونشاهد تحت منظر البطل كلبيـــن من كلاب الصيد وتحتهما مجموعة من الوعول، وأسداً ينقض على وعل منها. أما

مقبض سكين من العاج ـــ جبل العرق، عصر ما قبل الأسرات

(٣١٠٠ ق.م) يرجع إلى عهد الملك "العقرب"

الوجه الآخر من المقبض فقد حفرت عليه مناظر تمثل معركة مائية ومجموعة مـــن المراكب، تميزت بأنها ملونة بألوان خزفية خفيفة، يغلب عليـــها اللـــون الأحمـــر القرنفلى أو الأصفر البرتقالى، ومزخرفة بخطوط حمراء، وكانت تتضمن الوحـدات الزخرفية تلالاً مثلثة الشكل، وطائر البشروش والوعول ونبات المـــوز الأثيوبـــى،

وكذلك تتضمن الأشكال الآدمية من الصيــادين والمحــاربين. وتفــهم مثــل هــذه الزخارف أحياناً على أنها تمثل أضرحة أو شعارات خاصة ببعض الآلهـــة. وقــد استخدمت السفن بكثرة كوحدات زخرفية، فرسمت بكبائن فى منتصفها أو بأشــرعة مربعة أو مستطيلة مع مجدفيها. وفى حضارة "جــرزة" تمــيزت طريقــة الطــلاء بالزجاج المعروفة بـــ "الفيانس المصرى" التى استمرت طــوال عصــور التــاريخ المصرى القديم، باستخدام مادة كانت متوفرة فى مناطق دلتا النيل.

أما الأوانى الفخارية التى أنتجت فى عصر جــرزة فتتمــيز بلــون طينتــها الضاربة إلى البياض، وبزخارفها ذات الخطوط الأرجوانية، والتى تشكلت فى هيئــة خطوط حلزونية ومتموجة، بأشكالها المستوحاة من السلال، أو النباتات والحيوانات.

وفى منطقة "مرمدة" (بشمال القاهرة) عثر على حفائر كشــفت عــن النشــأة الحقيقية للفن المصرى القديم، ومنها الأوانى الحجرية المتقنة والمتطــورة، والتــى اتخذت أشكالها نمط الأســـطوانة والكــرة، كــالكؤوس والأطبــاق ذات الحــواف المستديرة، والتى تضيق قليلاً من الجهة العليا، والمنحوتة من أحجار صلبة، مثـــل البازلت والجرانيت والديوريت، غير أنها صارت بنحتها على هيئة الأوانى، رقيقــة وخفيفة الوزن، حتى أن بعضها الذى نحت من أغلظ أنـــواع الجرانيــت، رققــت جدرانها حتى أصبحت نصف شفافة. ومن هذه الأوانى نماذج على هيئة الحيوانات، وأخرى لها حليات على شكل رؤوس آدمية أو عقارب. وقد عثر على أنــواع مــن هذه الأوانى فى منطقة نقادة بشكل الطيور والضفادع وأفراس النـــهر، بالإضافــة إلى مقابض عاجية ومقاطع حجرية، أسطوانية الشكل. وفى نهاية عصر مـــا قبــل الأسرات كانت تنحت الأوانى الحجرية مــن الحجــر الجــيرى الــوردى أو مــن

المرمر، وكذلك عثر على نصال وسكاكين بحواف رقيقة وحادة، محفـــورة بشـــكل متموج منتظم يشبه بحر من الرمال المتحركة.

وفى عصر ما قبل الأسرات، استعملت ألواح، وكـــانت تصنـــع غالبـــاً مـــن الإردواز، فى سحق الألوان ومساحيق الزينة الخاصة بالإحتفالات، أو فى طقـــوس الصيد أو الحرب، الممارسة فى عمليات الســـحر البحـــت، وتســـمى الصلايـــات. وبمرور الزمن تحولت الغاية من صناعة هذه الألواح أو الصلايات إلى نوع مـــــن النـــذور التـــى حـــرص المصـــرى القديـــم علـــى أن تشـــتمل عليـــها القبـــــور أو المعابد. ومعظم أشكال الصلايات تتخذ هيئة هندسية أو حيوانية، كما نقشت علـــى سطوحها الصور والرموز ببروز، وحول الفجوة المســـتديرة المخصصـــة لوضـــع المساحيق.

وكانت مقابر ما قبل التاريخ، تضم من الحلى وأدوات الزينة، أساور وعقـــود ودلايات، مصنوعة من خرز، أو حبات الفيروز، وفصوص العقيق، أمـــا الخواتـــم فغالباً ما صنعت من الذهب أو العاج. وقد عثر فى أحد المقابر على خاتم مرصـــــع بحلية من أربعة فصوص مشكلة على هيئة الصقور، أما الأقراط فكانت ذات أشكال آدمية، ودبابيس مزينة بأشكال الطيور. ويعد النحاس أو الذهب من أشهر المعـــــادن التى استخدمت فى عصر ما قبل الأسرات فى صناعـــــة الحلـــى وأدوات الزينـــة، وخاصة صفائح الذهب الذى نقش عليه بأسلوب الطرق مناظر الصيد أو المعارك.

ونشأت فى عصر حضارة "جرزة" المتأخرة طريقة تســـجيل لغـــة الكـــلام، وظهرت الكتابة الهيروغليفية منقوشة على ألواح الإردواز، التى يرجع تاريخها إلـــى

ذلك العصر، فى هيئة رموز وعلامات، وكانت رسوماً أو صوراً لأشياء تم رؤيتها بعيون مصرية، وبناء على ملاحظة تسجيل للمشاهدة باقتضاب.

وخلال العصر العتيق أدت منطقة منف (البدرشين، ميت رهينة) دورها المؤثر فى ازدهار الفنون والعلوم، وذلك تحت رعاية الإله "بتاح"، الذى يعتبر إله الخلق، وحامى الفنانين والحرفيين، وكان يمثل الأب فى ثالوث "منف" وزوجته هى الإلهة "سخمت" وابنه هو الإله "نفر أتوم". وقد ظلت عقيدة الإله "بتاح" قوية ومزدهرة بين الطبقات المثقفة طوال التاريخ المصرى كله، وعقيدته تتميز بالروحانيات. وفى هذا العصر حققت فنون "الكتابة" تقدماً واضحاً. ومنذ عصر الأسرة الأولى عرفت مصر صناعة ورق البردى الذى كان ينمو بكثافة على شطآن النيل وأحراشه، مما عمل على تسهيل تسجيل النصوص المكتوبة. وكذلك استخدم القلم والحبر، كما أصبح فن الكتابة من المهن الرفيعة التى يشغلها كبار الموظفين، الذين تم تخليدهم فى هيئة تماثيل "الكاتب الجالس".

إبداعات فن الأسرات تشكل معالم الفن الفرعونى

من المؤكد أن تاريخ مصر يبدأ بتوحيد وجهيها القبلى والبحرى، تحت لواء واحد على يد الملك "نعرمر" أول ملوك الأسرة الأولى. وقد اصطلح على تسمية الأسرتين الأولى والثانية باسم العصر العتيق. وقتذاك ظهرت الصفات الخاصة التى ظلت طابعاً مميزاً للفن المصرى مع العصور التاريخية الأولى. ومن الآثار التى ترجع إلى العصر العتيق فى "أبيدوس" و "سقارة" وتتميز بالدقة، والذوق الرفيع، وتتبع تقاليد وقواعد فنية ثابتة، مجموعة من الكراسى المصنوعة من العاج على

شكل حوافر الثيران، ترجع إلى عصر الأسرة الأولـــى، وعــثر عليــها بمنطقــة "أبيدوس". وكذلك يوجد وعاء مصنوع من الإردواز، يرجع إلى عصـــر الأســرات المبكرة، وضمن الرموز التى صُورت عليه، العلامة "عنخ". إن الفنان الذى صـــور الحيوانات على جدران الكهوف فى العصر الحجرى القديـــم، وحددهـا بمخطـط محيطى ***Contour***، كان ينظر إلى الحيوان من خلال رؤيـــة الصـــائد علـــى أنـــه هدف، ينبغى عليه أن يميزه عن المكان المحيط به ليتمكن من إصابتـــه كفريســة. وهكذا ومنذ زمن سحيق ظهرت فى الفن بقوة ملزمة فكـــرة المخطـط المحيطـــى ***Contour***، الذى يحدد الصورة الشبحية ***Silhouette*** . أما حينما انتظمــت مصـــر كدولة ظهر الطراز السابق لعصر الأسرات، الذى ظل موضوع الحيوان فيه يلعــب دوراً رئيسياً، مثلما كان يلعبه فى العصر الحجرى القديم. ولكن الحيوان هنا أصبــح شكلاً رمزياً، فيظهر فى هيئة زعيم يصرع خصمه. وكان التطور فى اتجاه الإنتظام الأكثر هندسية، وفى اتجاه التوافق الأكثر مع الأشكال الأوليـــة للدائـــرة والمثلــث والخطوط المستقيمة أو المنحنية بانتظام. وأصبح ترتيب الأشـــكال داخــل إطـــار اللوحات يتوقف على إرادة الفنان، وعلى نظام خاص من التصور الذهنـــى، بـــدلاً من الإكتفاء بالإعتماد على الملاحظة البصرية وحدها.

وبرز فى الفن المصرى القديم "العنصر التبسيطى"، فتوصل الفنان من خـــلال مثل هذه الأساليب التبسيطية الهندسية إلـــى إنتـــاج نمـــاذج أكـــثر ثباتـــاً، وأكـــثر قابلية للتكرار، وكانت الموضوعات المرسومة أو المحفورة، تنظـــم فـــى ترتيـــب متوازى، بما يشبه انتظام أسطر الكتابة. ولقد نشأت المدنية الزراعية فـــى مصـــر فى عصر الثقافات الأولى، وقت أن ظهرت ضرورة تقسيم الأراضى، ومـــع هـــذه الضرورة، عرف الإنسان المصرى الإنتظام الشكلى، وأدرك أهمية ترتيب الفـــراغ

الصورى فى هيئة عمومية موحدة، كما تصور الفراغ المكانى على أنـــه مســـتوى، وقابل للتقسيم، وشعر بمعنى التوازى، تمشياً مع الشكل الذى ينعكس عن الخطـــوط المتوازية، التى تنشأ عن حرث الحقل. ونلاحظ التأكيد على عنصر النظام الهندسى، والنزعة الذهنية، وعلى الهيئات المتوازية عمودياً وأفقياً، المهيمنة على الرسم كلـــه فى مقبرة الوزير "منا" فى سقارة (الأسرة السادسة). وذلك رغم الطـــابع الحركـــى للصور فى مشاهد الراقصات الرشيقات المتوازنات، وهن يرفعـــن ســـيقانهم فـــى اتجاهات حركية مندفعة. وهنا أصبحت الأشكال مثل تصميمات لوحدات نموذجيـــة، وقد ظهر عنصر التوازى العمودى والأفقى مع التأكيد على عنصر الوحدة التأليفية. بل أننا نعثر فى أعمال الفن المصرى القديم على لوحات تصور حركـــة الطيـــور، والطيران الحائر للبط المطارد وانحناءات الأزهار بواقعيتها النادرة، وكلها لا تخلـــو من علامات الخضوع للإنتظام والهندسة. وهكذا أنتج المذهب الواقعى المتمثل فـــى حب الطبيعة والحركة المرنة والحيوية، ممتزجاً مع تقديـــر النظـــام المتمثـــل فـــى الهندسة والتماثيل، فناً طبيعى النزعة وثابت الشكل فى انسجام رائع.

ومن الواضح التزام الفنان بتقاليد هذا الفن على مر العصور الفرعونية ممـــا نلاحظه فى أعمال النقش والتصوير، وأيضاً فى نحت التماثيل، فلم يكن الفنان يبـــدع هذه النقوش، أو ينحت تلك التماثيل من أجل تحقيق مغزى عقائدى. ومن هنا نجـــده يتبع فى تحقيقها تلك التقاليد التى أنجزت، فى نفس الوقت كل من المقبرة والمعبـــد فخلقت معهما الفن الذى يؤدى وظيفته فى خدمة العالم الآخر.

وهكذا نرى هذا الفن يجسد الصورة المرئية وليست الصورة التـــى تنطبـــع فى الخيال، وأيضاً نجده الفن الذى يصيغ الصورة التى لا تكترث للأبعاد، أو إلـــى

الإنحراف الشكلى أو لتغيير الزوايا. فإن اختيار الفنان للصورة الأمامية أو للمنظر الجانبى، فى رسومه للأشخاص، يتوقف على أهمية اختياره للوضعية التى تبرز وتوضح الهيئة بشكل أفضل. وذلك ما يفسّر اختياره لصور الأشخاص، غالباً فى هيئة أمامية للصدر، ووضعية جانبية للرأس. ورغم استحالة إدراك مثل هذه الوضعية فى الواقع، إلا أنها تظهر أقوى ملامح الشكل. ولذلك اشتملت الصورة الواحدة على أشياء متعددة، ولا يمكن أن ترى حسب المنظور، ولكن يمكن إدراكها تبعاً لقوة تأثيرها وتميزها. فنرى بعضها يرسم من الجانب والبعض الآخر يظهر من الأمام، أو حتى من أعلى.

ويلعب خط الوقوف دوراً هاماً فى فن النقش والتصوير المصرى القديم، إذ اشتملت الرسوم منذ عصر الأسرات على خط ثابت أكسبها استقراراً. حتى أن المنظر الواحد نجده يشتمل على عدة صفوف متتالية، وقد شغلت فيه الصورة الرئيسية مجموعة الخطوط التى تصطف فوقها المناظر، وكأن الشخصية الرئيسية تقوم باستعراضها.

إن جو مصر بسمائها الصافية المضيئة، التى أنارت على الأفق البعيد مجرى النهر والحقول الشاسعة، قد هيأ فى نفس المصرى شعوراً باللانهائية، وولد فى وجدانه روحانية، وعقيدة عن الحياة الآخرة، وعن دوام الحياة بعد الموت. ولو أن الفن المصرى لم يكن من وحى العقيدة الروحية وحدها، وإنما كان تلبية لمتطلبات النظام الملكى الحاكم، بقواعده وتقاليده. فلم يكن الملوك الذين وحدوا شتى القطر المصرى (الدلتا ومصر العليا) يعتبرون منذ البداية رؤساء للدولة فحسب وإنما فوق ذلك مخلوقات إلهية تنحدر رأساً من الإله "حورس". لذا لاحظنا

تميز فن نحت التماثيل فى مصر القديمة، بصفتى الرصانة، والهدوء، بما يتفق مــــع المعتقدات عن البعث، حيث كان يأمل إنسان ذلك العصر إلى اتصاف حياتـــــه فـــى الدار الآخرة بالهدوء.

هكذا أصبح الفن المصرى شكلاً من التعبير الصورى لشـــــعب أعتقــد فـــى الخلود واللانهائية. فالمرء يستطيع أن يكتشف الخصائص المشتركة، فـــى عمـــارة المعابد، وفى نحت التماثيل ورسم الصور، وصياغة المصنوعات، تلك التى توحـــد طابعها وطرازها، من خلال ارتباطها بفكرة البعث، والحياة الأبديــــة فـــى العـــالم الآخر. ومن هنا ظهرت هيئة الملوك والآلهة فى مثــــل هــذه الرســوم والنقــوش والمنحوتات كبشر يتمتعون بجلال وهيبة، فلهم قامات البشر. واجتهد الفنــــان فـــى الإيحاء بمظاهر المطلق واللامحدود، فى مجالات الفـــن المختلفـــة، حينمــا جعــل الأشكال فى أعماله تخضع للمقاييس الهندسية الدقيقـــة، بمـــا يزيــد مـــن الإيحـــاء بضخامتها، وحينما استخدم الكتل الضخمة من الحجر المصقول فى مجال النحــــت والنقش، فلم يضعف من مظاهر تلك الكتل الصماء ما ينقش على ســـطوحها، مـــن رسوم بارزة بمستوى خفيف.

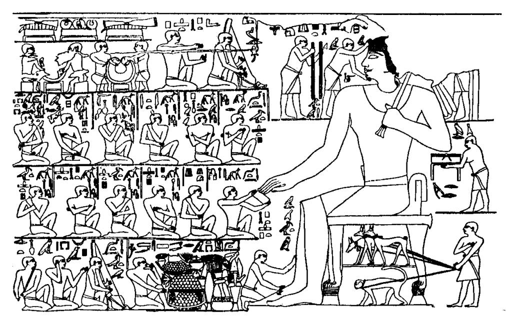
ولما كان فن النحت فـــى مصـــر القديمـــة يتبـــع فـــن العمـــارة، ظـــهرت أشكال أوضاعه ونسبه تطابق فى الغالب، نسق التركيب المعمارى، ممــــا فـــرض على هذا الفن مظهراً سكونياً، وهيئات تبسيطية جليلة، حيث إلــــتزم فيـــها الفنـــان بالقواعد المقدسة، فكان عليه أن يصور آلهة وملوكاً، فـــى تلــك الهيئـــة الجليلـــة والمهيبة، من أجل أن تسموا على البشر. وقد اكتســـبت هذه النوعية من التماثيـــل

هدوءاً ووقاراً، ورغبة فى أن تلقى من الرعية آيات التبجيل حينما اســـتخدم الفنان فى صياغتها قانوناً، اتبعه على مر العصور، تحددت معه أوضـــاع تقليديـــة، خاصة بنحت التماثيل الرسمية، مما طبع أسلوبها بسمات مثالية.

وبمقتضى قانون خط الجبهة كان على الفنان أن ينظر إلـــى صـــورة جســـم الإنسان فى فنه، على أساس أنه مقسم إلى جزئين متســـاويين، ومتمـــاثلين، علـــى جانبى خط وهمى يبدأ من منتصف الجبهة، ويمتد حتى ما بين الساقين، فكاد الفـــن أن يقوم بمهمة جنائزية بالدرجة الأولى، مما جعل هدف الفنان ينحصر فى إعطـــاء صورة للوجه متشابهة تماماً مع النموذج، إذ اعتقد المصرى القديم فى فكـــرة تولـــد الحقيقة من الصورة. كما أعتقد فى أنه من شأن تمثيل الشئ أن يفعل به فعل السحر فيدعوه إلى الحياة مرة ثانية. ومن هنا يمكننا تفسير النزعة الواقعية مما اتصفت بها التماثيل المصرية، التى نحتت على مر العصور الفرعونية، حينما استخلص فيـــها الفنان شخصية الفرد من واقع الشبه. فكان التمثال هو سند القريـــن، ولابـــد أذن أن تتجســـد فيـــه "كـــا" الميـــت. وإذا مـــا أراد أن يغـــادر ظـــلام القـــبر ويخـــرج إلى ضوء النهار، كان من الضرورى احتمال وقوع أى خطأ، وبذلك أصبح الشـــبه فى وجه التمثال ضماناً لا غنى عنه. فصورة الشخص يمكـــن أن تصبـــح وســـيطاً للخلود، ولذا أخذ الفنان فى اعتباره انتقاء المادة الأكثر صلابة، والأقدر على البقاء، ومن هذه الوجهة استخدم الحجر فى نحت التماثيل وتشييد المعابد. ويتجلـــى ذلـــك حتى فى اختيار الأوضاع التصويرية، حيث لاحظنا فى معظم النقوش قلة الـــبروز بما يضمن قلة التعرض للكسر.

تقع فى منطقة سقارة قبور الأسرة الأولى، وتحتـــوى علـــى مصطبـــة مـــن الطابوق. ويتشكل قبر المصطبة من هيكل مستطيل من الطوب، كما يحتوى علـــى غرف مبنية فوق غرفة الدفن السفلى، وتزين واجهات المصطبة دعامات وتجاويف. وتطورت المصطبة لتصبح الهرم المدرج الذى بناه "زوســـر" أول ملـــوك الأســـرة الثالثة بفضل "إيمحوتب" الذى ابتكر البناء بالحجارة. وتشهد المبانى المعقـــدة التـــى أحاطت بهرم "زوسر" على أصالة أسلوب تحويل الأشكال العضويـــة إلـــى زينـــة، بجاذبية رائعة، وذلك يتضح من محاكاة شكل السقوف للعوارض الخشبية المـــدورة، والأعمدة التى تشبه حزم سيقان البردى، وهى تكشف عن ذوق تصميمى حســـاس. وفى عصر بناة الأهرام حلت فى الفن المبادئ والأعراف التى تبلورت فى صـــور الفن المصرى وحددته. ومن النماذج المبكرة فى أواخر الأسرة الثالثة نعـــثر علـــى اللوح الخشبى للكاتب الملكى "حسى رع" الذى عثر عليه فى مقبرته بسقارة، وينـــم عن دقة فى الصنعة بالنسبة لتصوير الأدوات التى يستخدمها صاحب المقـــبرة فـــى حياته اليومية ويمثل اللوح صاحب المقبرة فى بساطة وواقعية كشخصية ممشـــوقة القوام، وهو يحمل أدوات الكتابة الملكية عبارة عن لوح مستطيل به أماكن للمـــداد الأحمر والأسود، وقلم من الغاب، وحقيبة جلدية لحفـــظ بـــاقى الأدوات. ونلاحـــظ التأكيد فى الحفر على التفاصيل الدقيقة والمظهر الطبيعى، وهـــذا اللـــوح يتضمـــن رمزاً أو علامة هيروغليفية تتمتع بقيمة زخرفية أكثر منـــها تصويريـــة، وتتمـــيز الكتابات الهيروغليفية فى هذا اللوح بدقتها وأناقتها، حتى لا تكاد تبرز عن الخلفيـــة إلا قليلاً، وهى تضارع نقوش عصرها، نظراً لطراوة الخشب. وفى هذا العمل أجاد الفنان فى براعة فائقة تمثيل عضلات الوجـــه، وبعـــض التفـــاصيل مثـــل عظـــام الترقوتين، وهكذا بلغ الطراز الفنى فى الأسرة الثالثة غاية الكمال. وفى هذا العصر

وصلت الواقعية إلى مستوى من القوة والحيوية عال، فاستطاع الفنان إبراز جمال الرجولة وصرامتها فى أوضاع متنوعة، وجمال بساطة التصميم، كما اكتسبت الحروف الهيروغليفية سمة الجمال الخالص. وفى مقبرة "رع نفر" (الأسرة الرابعة) عُثر على لوحة تصوره وهو يتطلع إلى مجموعة مشاهد، رتبت بطريقة تتعلق بمفهومه عن وجوده الدنيوى. وتميزت بمنتهى البساطة فى صفوف أفقية وحول الباب الوهمى. ويمثل هذا النوع من التصميم فى مجال النحت البارز، البداية الأولى للتطور الذى حدث فى مقابر سقارة. وهنا اشتمل النحت البارز على موضوعات تعكس الحياة الطبيعية للمتوفى، ومنها مشاهد القوارب ورحلات صيد الطيور والحيوانات، وفيها يظهر صاحب المقبرة مراقباً للمشهد وغير مشاركاً، أو مشرفاً عليه، وذلك رمزاً لمراقبة مظاهر الحياة المألوفة، من أجل إشباع حنينه لها.



نقش جدارى، مقبرة "بتاح حوتب" سقارة، الدولة القديمة

الوزير يشرف على ممارسة المهام اليومية

والحقيقة أن موضوعات النحت البارزة الدينية فى مصر القديمة كانت ترتبط بعبادة إله الشمس "رع" ومواجهة المتوفى لمتطلبات الراحة الخاصة، بوجوده، وهو لا يكتفى بالمشاركة فى الأحداث المصورة بل يوجهها. وتتميز كذلك مقبرة "بتاح حوتب" فى سقارة بجمال المناظر المنقوشة على جدرانها، التى تمثل الحياة اليومية، من مناظر الصيد واللعب، كما تحوى رسماً للفنان الذى نفذها واسمه "تى عنخ بتاح" وقد جلس فى قارب وأمامه لقبه "رئيس الفنانين" ويرينا أحد الرسوم كيف كان الوزير "بتاح حوتب" يبتدئ يومه، حيث يسوى له خادمه شعره المستعار، وآخر يعد ملابسه، وثالث يدلك قدميه، ويظهر فى العمل صور لملحنين للأصوات ولموظفين يتلقون الأوامر من الوزير، ويظهر كذلك خادم ممسكاً لقرد وثلاثة كلاب صيد من خلف كرسى الوزير.

وتتميز نقوش مقبرة الملك "تى" فى "سقارة" بالجمال الرائع والدقة فى الرسم، وتأكدت عمليات التبسيط فى بداية الأسرة السادسة، فى مجال فن النحت البارز.

جمالية الفن المصرى القديم

كانت فنون التصوير، والنحت فى المعابد، والأضرحة فى الحضارة المصرية القديمة، قد ابتكرت جنباً إلى جنب، وهناك اللوحات المصورة أو المنحوتة على طوال الممرات، وتملأ قاعات العمائر الدينية، تصور الحياة، والوجود اليومى فى مصر القديمة، فتجسد العمل فى الحقول على مر فصول السنة، وتصور أنشطة عمال الدباغة، والصياغ، والبنائين والنحاتين، والمصورين والموظفين. بينما صاحب المقبرة يظهر وهو يشاهد بنفسه، ويتابع بتعاطف الأعمال الحرفية، وبدت

المناظر أمامه فى هيئة صفوف، كما لو كانت صفحة مسطرة، فيها المشـــهد يلـــى المشهد أو أحدهما فوق الآخر، وكلها تدور حول شخصه. وأصبح هـــو الشـــخصية المهيمنة بضخامتها، مقارنة بالشخصيات الأخرى المصورة، وذلك نظـــراً لمكانتـــه الاجتماعية، ويمتد التسلسل المتعاقب للمشاهد على طـــول قامـــة هـــذه الشـــخصية الرئيسية بأكملها. ويشترط الأمر رؤية الصور، أو بالأحرى قراءتها بنفس الطريقـــة التى تم بها تصورها، مثل حكاية أو كمشاهد متعاقبـــة. ويمكـــن هنـــا أن يســـتدل على مهارة الفنان المتفردة فى تناول الصور الجداريـــة مـــن خـــلال الصياغـــات التكوينية لكل صورة، ومن خلال استخدام الألوان، واختيار الموضوعات. إذ يتناول الفنان فى لوحاته الموضوعات ذاتها، مثل عودة قطعان الماشية، أو رحلـــة ممتعـــة بين الأحراش، أو مشاهد الصيد والمرح، وهذه المسألة لا تخضع لمعيار الإختيـــار، وبذلك حفظت هذه المشاهد الحياة نفسها، كما جسدت المفاهيم العقائدية، أو رمـــزت إليها، أما الفردية فقد تحققت من خلال الإهتمام الجمالى للفنان. ويشهد تاريخ الفـــن المصرى، على تزايد التنويعات فى الموضوعات المسموحة فى تزيين الأضرحـــة، ومنها المشاهد التى تلقى نظرات خاطفة على الحياة اليومية فى مصر، فتمثل كـــنزاً نفيساً للمؤرخين، يعرضه المصريون بأنفسهم. وكانت بمثابـــة الوســـيط لممارســـة الطقوس الكفيلة بتوفير الوجود المستقبلى الهادئ للمتوفى، بكل متطلباته المادية التى يشترطها ذلك الوجود، وبعبارة أخرى، فإن مثل هذه المشاهد الحياتية تحفظ الحيـــاة ذاتها فى الآخرة. وقد تأكدت الإهتمامات الجمالية مع تطور الفن المصـــرى القديـــم بالإضافة إلى الإهتمامات الطقوسية، أما العنصر الجمالى فهو يجذب المشاهد نحـــو العمل الفنى ويستحوذ على اهتمامه، لما يتضمنه من قيم صورية، وقد تحققت هـــذه الأغراض العملية والجمالية فى تناول موضوعات الفن المصرى القديم، عندما عبر

الفنان من خلال مشاهد تصور المتوفى وهو يلتفت نحو الزائرين، فيسألهم أن يتقدموا بابتهال من أجله، ويدعون له بالخير والرفاهية، بمجرد أن يتطلعوا إلى تلك الرسوم الجدارية الجميلة ـ الطاهرة. وبرغم حقيقة أن اللوحة الجدارية تنقل مشاهد من الحياة، إلا أن نمطها وشكلها، يبتعدان عن تحقيق مبدأ المشابهة التامة. أما الذين لهم خبرة بتذوق المذهب التعبيرى فى الفن الحديث، أو بالمذهب المستقبلى، فيمكنهم أن يعثروا فى الفن المصرى ـ وحيد الأبعاد، على نفس المشاعر، ويتمكنوا من إدراك قواعد النظام التخطيطى فيه، لأن الطريقة غير المعتادة التى تم بها تمثيل الجسم الإنسانى، نتجت عن هذا النوع من الإدراك، فيرسم تركيب الجسم الإنسانى على أساس سلسلة من زوايا رؤية مختلفة، بحيث يظهر الشخص المصور، ورأسه فى وضعية جانبية، وعيناه ترى من الأمام، والأكتاف كذلك أمامية، ويظهر الصدر بزاوية ثلاثة أربع، ويظهر كذلك الجذع من الأمام مع إلتفاته بزاوية ثلاثة أربع. وهكذا لم تطبق فى مثل هذه الصياغات قواعد المنظور البصرى، واختفى البعد الثالث، وبالذات من الفن الرسمى (المقابر والمعابد) غير أن بعض الفنانين أتقنوا إنجاز مبادئ المنظور، إذ اشتملت عجالاتهم (الاسكتشات) على العديد من الملاحظات والتجارب التى لا تنتمى للدوائر الرسمية أو للفن التكليفى. أما مذاهب الفن الحديث، التى تبنت مبدأ التتابع السياقى، وحيدى الأبعاد، فتعثر على سلف لها فى التصوير المصرى القديم، الذى تشاهد فيه لوحات تصور جنوداً يسيرون جنباً إلى جنب، وأشخاصاً يجلسون بجوار بعضهم البعض، فى موضوعات شائعة. وتظهر فى مشاهد التجديف والعراك حركات الأجسام بتأثيراتها الشيقة، عندما تتداخل كل شخصية مع الشخصية التى تليها بخفة. أما الأشخاص المنفصلون عن

المجموعة فيصبحون متميزون بفضل التأثيرات المتباينة الطفيفة بين الدرجات اللونية.

وكانت هناك تقنية راسخة فى إنجاز أعمال النحت والتصوير الجداريين تتبع فيها طريقة معينة حيث يبدأ الحرفيون بصقل الجدار المراد تصويره أو نحته، أما فى حالة التصوير فتستعمل طبقة جصية لتغطية الجدار بأكمله. ثم تحدد بخطوط مسودة، تقسم الجدار، وبعدها تحفر المشاهد والوقائع أو الكتابات، المطلوب التعبير عنها، وتخصص أماكن محددة لمساحات زخرفية، وفى آخر الأمر تتضح أجسام الأشخاص بواسطة خطوط مؤكدة، داخل شبكة من المربعات. وكل ذلك كان يتم إنجازه، بحيث يتفق مع النموذج (المفترض على ورق البردى) والذى يلبى الشروط التكليفية، وكذلك يخضع لموافقة راعى العمل الرسمى. وكان اللون الأحمر يستخدم فى الغالب فى إنجاز الرسوم الأولية، ويستخدم الأصفر فى الرسوم التحضيرية كنوع من التمهيد للرسوم الأولية أو للاسكتش الرئيسى المنفذ بالأحمر. وقد كشفت هذه الرسوم الأولية عن موهبة فنية عظيمة وتأثير جمالى غاية فى الجاذبية، وهى دائماً تغرى بجمالها المتذوق فى العصر الحديث، ذلك الذى يدرك القيم الخطوطية والتصميمية ولغة فن الجرافيك، والذى تعود أن يعثر على قيم جمالية فى الفنون غير الملونة. وهناك أمثلة عديدة لرسوم مصرية قديمة، استخدم الفنان فى إنجازها اللون الأسود لتصحيح الرسم، ويظهر الجهد الذى بذله الفنان فى البحث عن الشكل الصحيح بالإستعانة بشبكة من الخطوط.

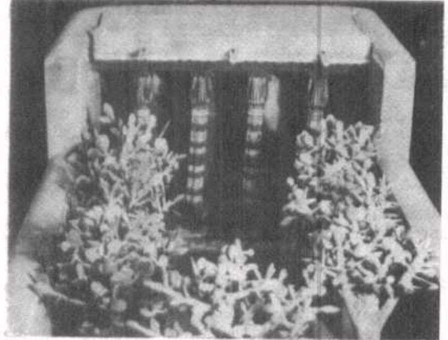
وبالنسبة للفنان المصرى القديم يعتبر الخط بمثابة التحديد الهندسى المجرد للشكل. وبفضل الخطوط تلاشت الحدود الفاصلة بين فروع الفنين ـ التصوير

والنحت (البارز والغائر)، وذلك عندما برزت الخطوط فى أعمال الفن فى الدولـــة القديمة بسقارة، وهى تنبض بحيوية ورهافة، لترسم صور الحيوانات والطيور فـــى حركات تشكيلية متناغمة، مثل نغمات موسيقية رائعة.

ورغم تبسيط هيئات الصور الإنسانية والحيوانية، منـــذ الأســرة الخامســة (الدولة القديمة) إلا أنها قد بدت أكثر حيوية، وأصبح من الممكن العثـــور ضمــن النقوش الجدارية على صور حيوانات ممثلة طبيعياً. وفى نفس الوقت تقوم بمـــهام العلامة الهيروغليفية، والحقيقة أنه لا يوجد اختلاف بين الصورتيـــن، ممـــا يـــدل على أن فن الكتابة فى ذلك الوقت قد أصبح لا يختلف عن فـــن الرســم. وهنـــاك نماذج قديمة اشتملت على علامات كتابية، ترجع إلى عصر "خوفو"، منها صـــورة "كبش" مرسوم بأسلوب رائع الدقة، جسد فيه الفنـــان ســمات الســـلالة الحيوانيـــة بإتقان، وتكشف مثل هذه النماذج عن قوة ملاحظة الفنـــان للدقـــائق التـــى تجعـــل المشاهد يتعرف على الحيوان، مثلما يصادفه فى الطبيعة الحية.

ويمكن تفسير الإختلاف بين فن عصر الكهوف (العصر البـــاليوليثى) وفـــن عصر الأسرات فى مصر القديمة، فاهتمام إنسان العصر الحجرى بفكرة التضخيـــم والإمتداد فى الصور ذات النزعة الطبيعية للحيوانات، كان يتعلق بنشـــأة الأصـــل السحرى للفن، إذ نفذت الرسوم والمنحوتات الجذرية فى متاهات الكهف. وفى أكـثر الأماكن عمقاً وإظلاماً، حتى يكاد يصعب التوصل إليها، وذلك كله يشهد علـــى أن الإنسان فى ذلك الوقت لم يكن مهتماً بهدف الإعجاب بموهبته، بقدر إهتمامه بنشـــأة تقنيـــة فنيـــة قـــادرة علـــى إنجـــاز مـــهام ســـحرية. وهكـــذا تحـــول التمثيـــل الفنى إلى تعويذة سحرية. أما الفن المصرى فى عصر الأسرات فكان فـــى خدمـــة

تحقيق أهداف إضافية مثل تحقيق الإستمتاع الجمالى من خـــلال مرآهـا، بجـانب الإلتزام بخلق الموضوعات التى تمارس بواسطتها الشعائر الدينية، وكذلك بـــإبتداع الأشياء التى تهدف أساساً لأغراض سحرية. وعندما عثر المنقبون على مقابر ظلت مغلقة منذ زمن إقامة طقوسها الجنائزية، كُشف النقاب عن مجموعات ضخمة مـــن التماثيل الخشبية الصغيرة، التى يمكن التعرف منها على عمال يقومون على خدمـة سيدهم فى العالم الآخر. والحقيقة أن هذه التماثيل كانت البديل عن الخدم الحقيقـــى، وتعويضاً يمثل الرغبة فى ضمان راحة المتوفى وخدمته، وكان يتم وضعــهم فـــى المقبرة بمجموعات كبيرة بجوار التابوت، مثلما هو فى إحدى مقابر سقارة (كـارينن ***Karenen***) فيبدو الأمر وكأنهم قد وضعوا بلا عناية خاصة بمسألة حفظهم. وفـــى حالات أخرى وضعوا فى حجرة خاصة صغيرة مثلما حدث فى المقبرة التـــى تـم اكتشافها فى الدير البحرى، وبها نماذج صغيرة متنوعة (محفوظــة فـــى متحـف المتروبوليتان) يمكن أن تشكل متحفاً خاصـــاً يصـور الحيـاة علـى أرض وادى النيل، بكل تنوعاتها وصناعاتها وحرفها التـــى كـان يمارسـها هـؤلاء العمـال والحرفيون هناك.



منزل مكت ــ رع، الأسرة الحادية عشر، الدير البحرى

فمنظر النساء وهن منشغلات فى غزل الكتان أو فى إعداد النول أو فى ممارسة عملية النسيج. سوف يصبح مشهداً مؤثراً ورائعاً، فكل تفاصيل العمليات التقنية التى يقوم بها الحرفيون ممثلة فى مثل هذه المجموعة التى تستعرض الحرف القديمة.

وعندما بحث الإنسان المصرى فى كل الطرق التى تساهم فى تأكيد فكرة البقاء ـــ الخلود، نحتوا فى الحجر صورهم ورسموها على جدران المقبرة. ومن الواضح أن مسألة ترجمة الصورة فى الحجر لم تكن مسألة سهلة، بل معقدة، نظراً لتنوع الوضعيات والهيئات الجسمانية، مما استوجب نشأة حرفة خاصة.

وهناك أنساق رائعة من نماذج التماثيل الحجرية الصغيرة للخدم التى اكتشفت فى منطقة الجيزة (تحفظ فى المعهد الشرقى فى شيكاغو) ويمكن أن نتعرف من خلالها على موسيقيين وجزارين، وخزافين، وخبازين، وصانعى الجعة وغيرهم. ويقف سيدهم بجوار زوجته فى هيئة مسيطرة على المجموعة، وقد كانت هذه المجموعة تمثل جزءاً أساسياً فى الأثاث الجنائزى. ومن المفترض أن الغرض من هذه التماثيل الكثيرة هو تحقيق فكرة البقاء للروح على قيد الحياة، إذ أن الروح التى تحررت من الجسد تحتاج لجسد جديد، وهو فى هذه الحالة التمثال، ومن ثم يكون مخولاً له أن يؤدى وظائفه. ومن الواجب أن يصبح نوعاً من التمثيل الحقيقى لشخصية المتوفى بقدر ما يمكن تحقيق ذلك. إذ كان دائماً يُنظر للتمثال المخصص للمقبرة بالذات، على أنه صورة شخصية للمتوفى، والشئ نفسه يحدث بالنسبة لشروط التمثال الملكى المخصص للمعبد الجنائزى. ويمكن أن تقابل هذه النظرية التى صيغت بطريقة مطلقة باعتراضات، وذلك عندما نتعرض بالذات

لنماذج التماثيل الملكية التى ترجع إلى عهد الدولة القديمة وتتمتع بحيوية طاغيـــة، فإن لـ "خفرع" وجه عندما ننظر إليه نتجنب الإنخداع بأننا على علم تمامـــاً بأنـــه يجسد كـــل قســـمة ممـــيزة مـــن ملامـــح "خفـــرع" تســـاعدنا بـــالتعرف عليـــه، إذا ما قابلناه فى الواقع دون تردد. فإننا عندما نقارنه بتماثيل أخرى فـــى المتـــاحف المختلفة نتأكد من أن الرأس الملكية لم تكن تشابه تماماً تلـــك التمـــاثيل الأخـــرى للملك "خفرع"، أما الذى جعلنا نحاول أن نبحث عن ملامح خاصة بالملك، هو أننـــا قد عثرنا عليه فى معبده الخاص فنسبناه له، لكن المقارنة اليقظـــة تدهشـــنا بســـبب إدراك التنوع بين الطرز التى أنجزت قبل أن يقوم عليها الفنـــان بعمـــل تـــهذيبات والأخرى المنتهية.

وفى مقبرة الكاهن الأعظم للإله "بتاح" وهو "رع ـــ نفر" عثر على تمثـــالين للشخصية الرفيعة المكانة، وفوق قاعدة كل منهما نقوش تدل على الإسم والألقـــاب تجعلنا دون تردد، نحدد شخصيته، وبالرغم من ذلك الشبه من الناحية العمومية بيـــن التمثالين، فإنه من الممكن اعتبارهما صورتين مختلفتين للشـــخصية ذاتـــها. ومـــن الممكن أن ننسب الإختلاف إلى أن التمثالين يمثلان شـــخصية "رع ـــ نفـــر" فـــى فترتين عمريتين، غير أن أحد التمثالين يجعلنا نعتقد أنه يعبر عن شـــخصية "رع ـــ نفر" الورع، على اعتبار أنه يمثل الكاهن الأعظم لـ "بتاح"، فظهر بجســـم قـــوى لشاب يناسب وظيفته الكهنوتية المفترضة، وموقعه علـــى رأس هـــذه الهيئـــة فـــى العاصمة. وهذه النوعية من التماثيل المخصصة للمقبرة والتى ترجع إلـــى عصـــر الدولة القديمة، تجسد صور رجال ونساء فى صدر الشباب، لا ينطبع على ملامحها علامات الزمن، ولا المرحلة العمرية، وذلك رغبة فى أن يقدم للروح أفضل جســـد يصلح لعالم الحياة الأبدية.

لقد أراد النحاتون بلا شك، إقناع عملائــهم بتطويــع أعمالــهم إلــى مثــال الجمال الطبيعى الشائع فى عصرهم، وهذه القضية تتعلق بإكساب الأجسام المنحوتة حيوية أكثر وجمالاً أكثر.

وفى إطار مثل هذه الشروط أراد الفنان أن يحقق النزعة الواقعية بعموميــة أكثر من تحقيقها بتفردية، رغبة فى التوصل إلى إنجاز معنــى الأبديــة، فــزودوا المقابر بتماثيل دفنية، مقدر لها أن تخدم فى مساعدة الروح بعد تحررها من جســد المتوفى، فى التعرف على الجسد الجديد (التمثال). ويمكن تفسير مســألة العثــور على تمثالين غير متشابهين فى مقبرة ما، بأن النص المنقوش على قاعدة التمثــال يكفى لضمان الفعالية السحرية لهذا التمثال. حينئذ سوف تذلل الصعوبــة الناشــئة عن مقارنة مومياوات الشخصيات الملكية المحددة بتماثيلها التى من المفترض أنــها تمثلها.

وهناك تمثال لــ "أمنمحات الثالث" من الأسرة الثانيــة عشــرة، وقــد عــثر عليه بجوار معبد هرمه، تظهر فيه الهيئة الشخصية التى تتميز بملامح رقيقة فــى الوجه، مما يدل على تنفيذ الفنان له من وجهة مثالية. وعثر على إسمه منقوشاً على قاعدة تمثال آخر فى معبد الكرنك، ونكتشــف بــالفحص الدقيــق حقيقــة، وهــى أن الملوك العظماء فى مصر قد كرسوا تماثيل لهم من أجــل المعبــد فــى هيئــة آثار اغتصبوها من آخرين، وهذه الإغتصابات لا يمكن حصرها، ومــع أن هنــاك احتمال لتغيير الإسم المسجل على التمثال فإنه فــى الحقيقــة يســتحيل اغتصــاب الملامح، مما يؤكد على ضرورة الإعتقاد فى أهمية مطابقة الشــبه. وفــى الحقبــة

المبكرة كان من الممكن ملاحظة الجمع فى العمل الفنـــى بيـــن النمـــوذج المثـــالى للجمال الطبيعى، ومظاهر اتباع نظام جمال معين. وذلك هو ما يعطى لكل أعمـــال الدولة القديمة الطراز الصحيح بالإضافة إلى نزعته الطبيعية، وهذا يكفى لمنح هـــذه الأعمال التسمية "عملاً فنياً". ونحن أحياناً نعجب بالمهارة فى التماثيل الشمعية التـــى تشتمل عليها متاحف الشمع، غير أننا لا نعتقد أبداً أن نعطيها مكاناً فى تاريخ فـــن النحت. وعلى الرغم من ذلك فإن مثل هذه التماثيل المشابهة، كان من الممكـــن أن تخدم فى الطقوس السحرية فى المقبرة، طبقاً للعقيدة المصرية. أمـــا التمـــاثيل فـــى العصور المصرية القديمة فإنهااختلفت لدرجة تستحق معها أن تدخل فى نطاق فئـــة أخرى من المنتجات الإنسانية، فأصبحت عملاً فنياً، فلم يكن الغرض هو صنع دمى سحرية كبيرة بقدر ما كان الغرض هو إنجاز عمل فنى حقيقى.

لقد إكتُشف مرسم النحات "تحتمس" فى تل العمارنة، وكُشف النقاب عن ســـر إنتاج أكثر الأعمال أهمية عندما عثر على نموذج مصبوب بخشونة، ودون إجـــراء أى من التهذيبات المعروفة فى ملامح الملك والتى بدت قاسية. ولكن بعد ذلك أخـــذ الفنان فى إعادة صياغة عمله مرة أخرى وجاهد فيه من أجل تهذيبه وتنميقه، حتـــى جعله يعبر عن مثله الجمالى، بينما حافظ فى الوقت ذاتـــه علـــى معظـــم الســـمات المميزة للشخصية النموذجية للعمل النهائى، الذى يمكن أن نطلق عليه وجه رســـمى لـــ "أمنحتب الرابع" (المحفوظ فى متحـــف اللوفـــر). وكذلـــك بالنســـبة للنقـــوش المحفورة والرسوم، كانت تتبع الطرق الأسلوبية ذاتها، إذ يراعـــى فـــى صياغـــة الموضوع نفسه، العنصر اللامرئى فيه، أو السحرى، ثم ينظـــر بعـــد ذلـــك إلـــى عناصره العينية، وكلا العنصرين ضرورى لإتمام الطقـــوس الجنائزيـــة الخاصـــة

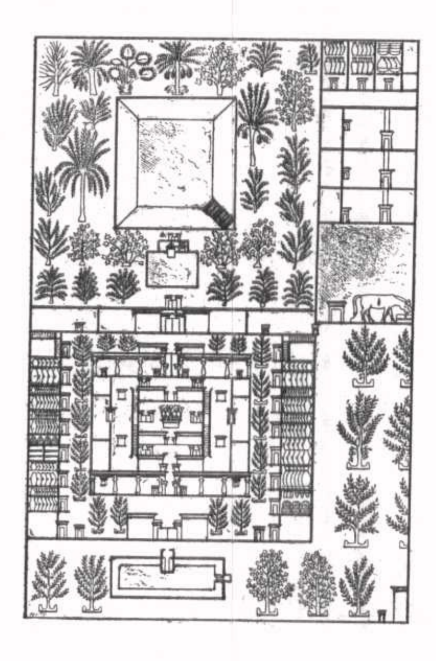
بالمتوفى، الذى سوف يتم تمثيله على جدران المقبرة والمعبد، بتمثيلات شـعائرية، من شأنها أن تكفل أبدية الأضحيات والقرابين المقدمة للآلهة. وقـد واجـه الفنـان صعوبة فى تمثيل الكائنات على السطح المستوى لتحقيـق مثـل تلـك الأغـراض الطقوسية، إذ كان هدفه يتخطى مهمة تحقيق الصورة الشبحية ***Silhouette*** ، التـى يتم تحديدها بواسطة الظل الساقط. وهو ما سمح فى الماضى بمولـد فـن الرسـم. أما فى المقابر فسوف يصبح على الموضوعات ذاتها التى تطرقت إليـها التمـاثيل المنحوتة للمتوفى ولخدمه، أن تتجسد فى لوحات ونقوش جدارية فى مواقف متعـددة الأشكال والتمثيلات بحركاتهم المختلفة، وفى مقبرة النبيل "حسى ـ رع" (الأسـرة الثالثة) عُثر على لوحات داخل كوة فى الحائط، فى المكان الذى كـانت تقـام فيـه التماثيل عموماً، فبدت الصور مثل قطع نحتية، نُفذت على هيئة لوحـات خشـبية، أو ربما كانت مجرد نسخ مطابقة للتماثيل التى كانت توضع أصلاً فى الكوات.



نقش خفيف البروز يمثـل "حسـى رع" واقفاً، مرتدياً إزاراً قصيراً، وعلى رأسه وفرة طويلة، ويمسـك بعصـا طويلـة وأدوات الكتابة بيده اليسرى وبصولجان بيده اليمنى، من الخشب. مـن الأسـرة الثالثة، مقبرة "حسى رع" بسقارة.

والمشاهد يلاحظ فى الحال أن الشكل لا يظهر تبعاً لقواعد المنظور البصرى، وإنما بطريقة يمكن أن تبدو بالنسبة لقواعد الفن الكلاسيكية فى الغرب، مجرد "غلطات" فى الرسم، حيث ظهرت العين كاملة رغم أن الجسم يرى من الجانب، وتواجه الأكتاف المشاهد من الأمام، بينما يسير الشكل متجهاً نحو الجهة اليمنى. إن المسألة ليست قطعاً "غلطات"، وإنما على العكس، هى تهذيبات فى صياغة التفاصيل الخالية من العيوب. فلننظر إلى أى حد توصل الفنان إلى التوضيح التام لعظمتى الترقوة، وإلى أى حد استطاع أن يجسد الذراعين والأدوات التى يستخدمها، بطريقة لا تسمح إلا بأن نشهد بالبراعة الفنية، ونقر بالحقيقة التشريحية، دقيقة التفاصيل. ومن الخطأ تشبيه طريقة رسم الفنان المصرى القديم برسوم الأطفال، استناداً إلى تتالى زوايا الرؤيا المختلفة فى رسم كلاً منهما، إذ أن الطريقة التى اتبعها الفنان فى تنفيذ لوحات "حسى ــ رع" كانت تتبع المبدأ الجمالى المثالى، الذى يختلف عن منطق الأطفال الذين يركبون أشكالهم بأجزائها المتنوعة، وبزوايا رؤية متنوعة، لكن صياغة الفنان المصرى لنقوشه ورسومه لم تكن مجرد تركيب لأجزاء وزويا رؤية متعددة، فهل يعقل أن عملية بناء الآثار العظيمة من العمائر المصرية، كانت تتم دون أن يتبعها براعة فى الرسوم المسبقة، لتخطيطات صحيحة ومضبوطة. فمن الممكن أن نصادف نحاتاً بارعاً، ينحت تمثالاً فى كتلة من الحجر، فيجسد فيها الأشكال التى كان قد تخيلها، وبنفس الطريقة سوف يرسم المصور عجالة (إسكتش) على سطح الجدار للمشهد الذى طلب منه أن يمثله. ولكن من الناحية الأخرى، لا يمكن أن تقتلع كتل الحجارة من محاجرها، من أجل أن تستخدم فى بناء معبد، إلا إذا حدث ذلك بعد مراجعة إرشادات التخطيط، الذى

يحدد مكان كل حجر بطريقة مضبوطة، ولحسن الحظ فإن بعض هذه التخطيطـــات اكتُشفت، وتدل دراستها على أن المصريين عرفوا وسائل تركيب عنـــاصر الرســم التخطيطى، الذى يوضح من خلاله الرسام القطاعات المختلفة، بل أراد الرســـام أن يعطى أحياناً ضمن صور المقبرة، تصوراً للمتوفى عن منزله الدنيوى، باســـتخدام الطريقة نفسها فى تصميم رسم خطوطى. لقد اعتمد المصمـــم المصــرى، علـــى تخطيط مختلف العناصر المعمارية، مثل الأعمدة والمداخل والأجنحـــة المختلفـــة، والبرك. وقد عثرنا على نموذج لمثل هذه التخطيطات بمقبرة فى "تـــل العمارنـــة"، فيه رسم لأحد قصور "أمنحتب الرابع"، والرسم نفسه، أعيد تنفيذه عدة مرات، وفـــى أزمنة أخرى، من زوايا مختلفة، إما أمامية أو جانبية.



جزء من تخطيط قصر عُثر علـــى رســـمه على جدران إحدى مقابر "تـــل العمارنـــة" الدولة الحديثة

ونكتشف مع مقارنة مثل هذه الوثائق، المستوى الثقـافى الرفيـع والمقـدرة العقلية المستنيرة، لأننا من خلال تلك التخطيطات نتوصل منطقياً إلى تفهم الكيفيـة التى تم بها تناول الأجزاء ذاتها بطرق مختلفة فى الرسم نفسه. وفى رسوم أخـرى عُثر على تخطيط لقصر شبيه، يشغل الجزء الخلفى فيه شرفة كبيرة، جلست فيـها الأسرة الملكية مع بعضها فى يوم عيد، وفى المنظـر الأمـامى نشـاهد الأسـرة مرسومة على المحور الأساسى للتخطيط المبنى، وفى المنظـر الجـانبى إلتفتـت الأشكال ربع إلتفاته، بالطريقة التى أتبعت فى صياغة الأكتاف فى صورة "حسى ــ رع". وفى تخطيطات المصممين الحديثين، توضح الأعمدة الزهرية بدوائر صغيرة، واستطاع الفنان المصرى بفضل هذه الطريقة فى الرسم، توضيـح كـل الأنـواع الزهرية المستخدمة فى البناء بدقة. وفى تخطيط آخر لمخازن الغـلال والأوانـى، فى معبد "تل العمارنة"، رسم على هيئة مربع فسيح محاط بسياج، ومقسم إلى أربعة قطاعات بواسطة طريقين مشجرين، يتقاطعان مع بعضهما، إذ رسـمت الأشـجار بدقة، بحيث أحاطت بحوض البركة الصغيرة، التى تستخدم فى عملية الرى. وينفتح مدخل كل مستودع على رواق معمد، وباستطاعة المشاهد (بطريقة غـير تقليديـة فى التصميم) أن يرى الأروقة، التى بدا كل واحد منها واقعاً فوق قمة الآخر. وبهذه الطريقة سجلت الأصناف كلها التى تحتوى عليها كل حجرة، وتظهر فـى الجهـة اليسرى أكوام الذرة. ولم تكن هذه الطريقة فى التمثيـل بالرسـم تقلـق المشـاهد، لأن هذا النمط النموذجى جداً، يمنحه صورة لما هو موجود بالفعل.

ونشاهد فى مقبرة "رخمى ــ رع" فى طيبة، رسماً يصور حديقـة محاطـة بأشجار الجميز والنخيل، تم تخطيطها ببساطة متناهية، ومع ذلـك نجـد التخطيـط يشتمل على كل الاتجاهات الأساسية، لأعلى ولأسفل ولليميـن واليسـار وبـالميل،

والمسألة تحتاج فقط إلى جهد قليل من المشاهد حتى يتمكن من إعادة تنظيم مظـــهر الحديقة بخطوط أشجارها، حتى تظهر بالطريقة البديلة التى اعتادهـــا فـــى رؤيـــة الحدائق الجميلة المنسقة فى الواقع. وبفضل قيام المشاهد بسلسلة من التعديلات فـــى رؤيته ذهنياً، يحصل على صورة واضحة. والحقيقة أن مشكلة تناول مشهد كصورة كلية، يعرفها فنانو الجرافيك، الذين تتميز طريقتـــهم بأنـــها "تحليليـــة" و "وصفيـــة" وتختلف عن الطريقة التى تتبع المنظور البصرى. أما الفنان المصرى فكان واقعياً، يسعى إلى ترجمة الأشياء والموضوعات مثلما هى عليه فى الواقع، علـــى عكـــس الفنان الأوروبى الذى كان فنانـــاً إيـــهامياً، أراد أن يعـــرض فـــى فنـــه الأشـــياء والموضوعات، من خلال مذهبه الكلاسيكى، مثلما تظهر له. وهكذا استطاع الفنـــان المصرى القديم باستخدام طريقته فى الرسم أن يزود المشاهد بأكبر عدد ممكن مـــن العناصر، وفقاً للترتيب الذى يسمح للمشاهد بإعادة صياغة الواقع ذهنياً.

وبالرغم من محاولات الفنان الكلاسيكى فى الغرب تمثيل أشـــكال الأشـــياء والموضوعات على مسطح مستوى، بحيث تبدو مجســـمة إيـــهامياً فـــى الفـــراغ، وبهذا الأسلوب نجح فى الإيحاء للمشاهد بذلـــك المظـــهر بدقـــة، إلا أن المشـــاهد لا يعثر فى أعمال الفن الغربى الكلاسيكى على الواقع الملموس الـــذى توفـــر فـــى الفن المصرى القديم. ولم تكن مهمة الفنان المصرى تنحصر فى تزييـــن المقـــابر والمعابد بالزخارف، ولكن فى إنجاز كل ما تحتويه المقابر من مشاهد تكفل للـــروح غاية الطمأنينة. فبمجرد أن ينتهى الحجارون من إعداد السطوح، فيجعلوها ملســـاء وناعمة، يبدأ الفنانون بشغل هذه السطوح، بمختلف الأحداث التى يتضمنـــها ســـياق الموضوع. وسوف يعمل الفنان، من خلال الإستعانة بمـــا يشـــبه كتـــب النمـــاذج، التى يتنقل حاملاً لها من مكان لآخر، فتزوده بالشروط اللازمة بوضوح. غير أنـــه

كان دائماً يتجنب عملية تكرارها بذاتها، بآلية وغموض، فكانت له الحرية فى تنويـع التفاصيل، بشرط أن يحافظ على ثبات قانون النسب دون تغيير، لأن هـذا القـانون كان بالنسبة له بمثابة طقس دينى خاص بعصره.

وتوصل الفنان المصرى فى عصر الأسرة الثانية عشر إلى جماليـة مثاليـة فى رسم الحيوانات والنباتات والطيور، ضمن إطار المناظر الرائعة التـى تصـور رحلات الصيد البرى والبحرى، بإحساس يفيض بالحيوية، وفى نفس الوقت، كـانت تخضع هذه الجمالية للطابع الهندسى ولمبدأ الإنتظام، فنلاحـظ فـى أعمـال الفـن فى ذلك العصر، الخطوط بانحناءاتها المنتظمة، وهى ترسـم الحركـات الواقعيـة للطيور، فيظهر البط وهو يرفرف بأجنحته، وتصور الحيوانات الأليفة أثناء وثباتها، وتتجسد الفروع النباتية وهى تميل بأزهارها.

ورغم أن معظم رسوم الطيور، والحيوانات ونقوشها الجدارية كانت بمثابـة علامات، إلا أن هذه العلامات إرتقت إلى مستوى التعبير المؤثر. وهنـاك صـور حيوانات ضمن رسوم الدولة الوسطى (مقابر بنى حسن) ترجم الفنان مـن خـلال تجسيد ملامحها، علامات التحفز والتوتر، وهى تراقب فريستها بانتبـاه مـتربص، وبدقة كبيرة وإتقان محكم فى تصوير كل تفصيل. وبذلك نشأ نمـط تعبـير علـى مستوى عال من الدقة والضبط والسيطرة، فى تسـجيل الملامـح الممـيزة لهيئـة وسلوك الحيوان.

وكان الفنان المصرى القديم يراعى معايير الدقة فى النسب، والإتقـان فـى الأداء اللونى، ويتبع المنهج الأسلوبى الذى تتحول معه الأشكال إلى رموز، ولكـن

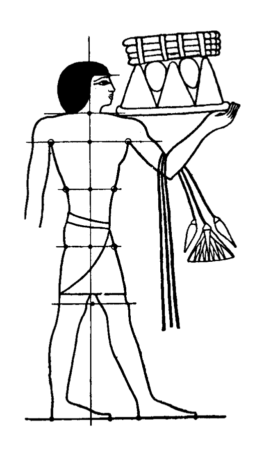
لم يتعارض كل ذلك مع ميله الغريزى إلى التحرر والسمو على التقاليد الملزمـــة، بتنويعه لأساليب أدائه فى رسم الطيور والحيوانات كعناصر إستوحاها من الطبيعـة، ورسمها فى حركات حيوية، مظهراً مقدرته على ملاحظة التنوعات والإختلافـــات الطفيفة بين الفصائل المختلفة. لقد أراد أن يرسم أقصى ما يســـتطيع فـــى حـدود السطح المتاح، فتخير الضرورى للتعبـــير عـــن المعـــانى الطقوسـية، واســتغنى عن الزائد، فألغى الظلال والضوء، إذ لم تكن تعبر عن حـــالات خـــالدة، كمـــا أن الظل متغير وزائل، والضوء لا يقف على حالة ثابتة. وهكذا حاول الفنان المصـرى دائماً أن يجمع فى عمله بين الخصائص الجوهرية.

وفى عصر الدولة الحديثة انطلـــق فـــن التصويــر إلـــى آفـــاق الحريـــة، واكتسبت الخطوط والحركات والألوان فى تشكيل اللوحات الفنية، ثـــراء وبـــهاء، وكذلك تميزت بالرقة والحيوية. وعبرت الصور عن موضوعات الطبيعـــة بنبـــض الحياة ذاتها وفى منتهى نضارتها. وظهرت تكوينات الصور محكمة بشكل رائـــع، وبدت الإيقاعات الخطوطية فى حركة رشيقة، وإســـتُخدمت الأســـاليب الزخرفيـــة المشوقة والتعبيرات الإنسانية الجذابة.

وقد استطاع الفنان فى الأسرة الثامنة عشر، أن يوحى فى رسومه للعازفـــات والراقصات، بتجدد الحركة، باستخدام اتجاهات الخطوط المائلة، التى تمتد من أجـل أن تشير إلى إتجاه الحركة، أما الخطـــوط الملتويـــة التـــى كـــانت ترســـم الميـــاه أو الأشكال النباتية، فدورها أن توحى بالرؤية الحية. وهكذا تحققت جماليـــة الفـــن الفرعونى استناداً إلى أساس عقلانى، يقدر قيمة الإنتظام فى تحوير الأشكال، مـــن أجل أن تستجيب للأنساق الهندسية الأولية البسيطة، وبذلك يصبـــح فـــى مقدورهـــا

أن تثير فى المشاهد شعوراً بالسهولة والتوازن والتناسق، فى إطار التـــأليف العـــام لعناصر الصورة، وهنا يجئ دور النشاط الذهنى والتصميمى ــ التخطيطى، الـــذى يهدف إلى تحويل الغير منتظم، إلى شئ من صنع العقل، فيسهل إدراكه بسهولة.

وعُثر فى مقابر طيبة (حوالى ١٥٠٠ ق. م) على لوحـــات غـــير منتهيـــة، وأتبعت فى رسمها التخطيطات الشبكية التى تتقاطع فيـــها الخطـــوط الأفقيـــة مـــع الأخرى الرأسية، لتقود الفنانين فى رســـومهم للأشـــكال البشـــرية، ســـواء واقفـــة أو جالسة أو أثناء إنحنائها، وذلك بدقة كبيرة فوق الأرضية.



تخطيط شبكى يعتمد على تقاطع الخطوط الأفقية والرأسية لرسم الجسم البشرى.

وفى حالات السكون الهادئ أو الحركة السريعة جداً، وطبقاً لذلـــك التنظيـــم الذى أساسه المربعات، وضعت القواعد المشابهة للتناسب، وفيها يُرســـم الشـــخص واقفاً، بحيث تقع ركبته عند الخط السادس تماماً الذى يبدأ من القـــدم، أمـــا الجـــزء العلوى للساقين فيقع على الخط التاسع، وأما الأكتاف فتقع على الخط السادس عشر. وتوصل الفنان الفرعونى إلى ضبط نسب الأجسام استناداً إلى التجربة وليس إلـــى القانون الثابت فحسب، وقد حاكى كذلك النماذج التى رسخ تقديرها الجمالى. وتتخـذ وحدة القدم لتقدير قامة الشخص الواقف كالنسبة واحد إلـــى ســـتة. ومنـــذ الدولـــة المصرية القديمة كانت "القدم" تمثل وحدة قياسية فى القانون الخاص بضبط نســـب الجسم الآدمى، وتحسب بستة أقدام وهى طول الجسم، ابتداء من العقب حتى نهايـــة الجبهة، أما الذراع فتحسب بمسافة قدم ونصف،وتقسم إلى ست مسافات من عـرض الكف، وفى الموضوعات المقدسة يتبع الفنان قياساً فى رسم الجسم البشـــرى، مـــن ثمانية عشر مربعاً، أما الأنف والجبهة فيشغلان مربعاً، واحـــداً، ويشـــمل الشـــكل الجالس خمسة عشر مربعاً، وللقدم ثلاثة مربعات، وأما فى المناظر غير الرســـمية فكان يسمح بالتصرف بحرية، وفى أغلب الظن أن مثل هذه القواعد لم تكن جـــامدة إلا فيما يتعلق بالموضوعات الدينية. وإذا عدنا ألف سنة للوراء (٢٥٠٠ ق.م) فـــى عصر الدولة الوسطى، فى مقبرة "مير" ***Meir*** ثم ألف سنة أخرى قبل ذلـــك، فـــى مصاطب زمن الأهرامات، نلاحظ أن هذا النوع من التأليف الصورى، وهذا القانون للنسب ثابت ولا يتغير، فعندما يستعين الفنان بمثل هذه الإرشادات التى تتبع نظامـــاً مقدساً، يثق فى يده تماماً، كمنفذة لتصوراته، ويصبح مطمئناً على صحة خطوطـــه. وهذه الطريقة التى توصلنا إليها، تعطينا فكرة عن أسلوب التعليـــم الفنـــى، والـــذى يقوم على التمرس من خلال استنساخ النماذج الجيدة، حتى يتمكن الفنـــان المبتـــدئ

من إعادة رسمها آلياً، وعندما يجد نفسه فى مواجهة سطح جدار رسم، والموضوع المطلوب تناوله، يقوم بسرعة بالرسم بآلية تستند إلى الخيال والتخمين، مع الإستعانة بعمليات إحكام السيطرة على سطح الجدار.

ولما كانت قاعة قبو "سيتى الأول" (الدولة الحديثة) فى طيبة غير مكتملة، لذلك عُثر على عجالات مدهشة، بل رائعة الجمال، مرسومة على حوائط الدعائم، وهى توضح طريقة الرسم، التى أنجز بها الفنان صوره، بيقينية متناهية وبجاذبية طاغية. وفى الواقع كان الفنان المعلم يقوم بالإشراف على مجموعة من الفنانين، وكذلك يعمل بعض التهذيبات، ويدقق الملامح، ويحكم أسلوب رسمها ويصحح الحركات التى لا يقتنع بصورتها. وهناك أمثلة أخرى، غير منتهية فى مقبرة "سيتى الأول" تدهش المشاهد نظراً للطريقة المستخدمة فى الرسم، والتى تميزت بالسرعة فى عمل الفنان بثقة. ولو أن هناك أعمال أخرى تدل على توقف الفنان طويلاً قبل أن يخطط رسمه، مما يدعو للإعتقاد فى قلة تمرس الفنان. أما الفنان الذى رسم مجموعة من الأجانب يؤدون التحية لـ "أمنحتب الرابع" فى مقبرة "رعموسى"، فإنه نجح فى تفسير الخطوط التى اشتمل عليها الحائط الصلب المصقول، والتى صورت الخصائص الأثنوجرافية للأشخاص وترجمتها ببساطة مدهشة. بل عكس العمل الفنى جمالاً سامياً، حظى بإعجاب المشاهد، ولم يجد فيه أى احتمال للتحسين، فهو مكتمل.

ويظن بعض النقاد الذين اعتادوا الطراز الكلاسيكى لفنون الغرب أن الفن المصرى يتصف بـ "الجمود" و "الإصطلاحية" نظراً لمحافظته على التقاليد. ورغم أن المحافظة على التقاليد حقيقة تميز جمالية الفن المصرى القديم،

إلا أن هذا الفن لم يكن فى أى وقت من الأوقات جـــامداً، فـــإن مـــن يتذوقـــه دون تعصب يعجب بجماله ويتحمس لحيويته، ويعثر على سمات التفرد بين كـــل فنـــان وآخر استناداً إلى رؤيته الخاصة، وسوف يلاحظ التنويعات والتجديدات الدائمة فـــى أساليبه وصياغاته، ويكتشف أن الإدعاء بجمود الحركات فى هـــذا الفـــن بـــاطل، ويصدر عن رؤية متعجلة ونظرة سطحية. ومن الغريب أن ما كان يحظى بتقديـــر هؤلاء النقاد فى الفن المصرى، إنما هو ما يعد رائعاً قياساً على معايير فن الغـرب، مثل مراعاة التدرجات الظلية أو التجسيم أو الأبعاد المنظورية، مما كـــان يتجاهلـــه الفنان المصرى على أساس أنه يتعارض مع جمالية الخلود.

ورغم أن هدف الفنان المصرى مـــن وراء منحوتاتـــه أو رســـومه، كـــان هو ضمان استرضاء الآلهة التى توفر سعادة المتوفى، وحماية للنفس من الشـــعور بالخوف من الموت، إلا أنهم يستنفذوا كل القدرات الفنية من أجل تحقيق مثل هـــذه الأغراض، لأنه قدم الدليل على نبوغه، الذى يستند إلى دوافـــع غريزيـــة يتعـــذر تعريفها، حينما استطاع وهو يصنع شيئاً نافعاً، أن ينفذ خلاله جمالياً بـــالقدر الـــذى سمحت به العبقرية الفذة. وتحولت التقنيـــة الفنيـــة التـــى افترضتـــها الضـــرورة السحرية، والتى وضعت مبكراً، إلى خدمة مهمة تزيين الحيـــاة اليوميـــة. ولذلـــك وفى هذه الحالة يمكن تشبيه العمل الفنى، بتذبذب البندول بين نقطتى نهاية، وهمـــا المنفعة الطقوسية والجمال الخالص. فمن ناحية نشاهد توحشات صـــراع الإنســـان من أجل القضاء على الحالة الفظة للحياة، ومن جـــانب آخـــر نشـــاهد تجســـيدات لشخصيات كانت موضع إعتزاز من الناحية الإنسانية، وبين هاتين الوجهتين نغمات متنافرة. وكل عمل فنى فى النهاية هو نتاج عصره، وإذا أدركنا ذلك فسوف نستمتع

بتذوق وتقدير قيمة الفن المصرى الــذى يزودنـــا بعنـــاصر نفيســة تســاهم فـــى بناء تجربة تذوقية متميزة، ربما هو وحده قادر على أن يمنحنا إياها.

وكانت محاولات إعادة اكتشاف الفن المصرى القديم التى قام بـــها الفنـــانون والنقاد الأوروبيون، تهدف إلى إثبات المعايير الجمالية الحديثة وتأكيدها. لقد أجريت المقارنات بين المذهب الإنطباعى، كحركة فنية حديثة، والفن المصرى القديم، بـــل هدفت أكثر الحركات الفنية والنقدية حداثة إلى تحقيق مثل هذه المقارنات. غير أنـــه لا ينبغى، عند إجراء مثل هذه المقارنات، أو القيام بأى دراسة عن الفن المصـــرى القديم، تجاهل الخصائص الجمالية الموروثـــة، التـــى تقـــف وراء أعمـــال الفـــن المصرى القديم. فتتطلب عملية تفسير أعمال فنية إجراء تحليل للخصائص الشـــكلية التى يتميز بها. ومراعاة عدم استخدام الفنان المصرى القديم للمنظور الذى يســـتند إلى رؤية بصرية، إذ أن مبادئ المنظور قد اكتشـــفت مـــرة واحـــدة فـــى القـــرن الخامس قبل الميلاد، فى اليونان القديم. ومع ذلك فأهمية المنظور يبحث عنها مـــن وقع تحت تأثير مبادئ الفن الإغريقى وجمالياته. وكان للفنان المصرى القديم الحرية فى إختيار الشكل الملائم لعرض فنه، ولو كان المنظور ضمن هـــذه الإختيـــارات، لأستبعده لإقتناعه بأن ذلك المنظور لا يخدم إلا التعبير عن عـــالم الظـــاهر الـــذى يختلف عن العالم الذى بحث الإنسان المصرى عنه، وكان يمثل محيطاً لإهتمامـــه عن الأبدية والخلود. لقد تحددت خصائص الفن المصرى القديم فى ضوء الجـــلال الوجودى الذى نشأ فيه.

هكذا كان الفن المصرى القديم وثيق الصلة بالعقيدة الدينية، عندما أصبحـــت العقيدة الهدف الجوهرى لذلك الفن، وبذلك نظر الشعب المصرى إلى كل مظـــاهر

حياته الخاصة والعامة من منظور نمط معين من المعتقـــدات والشـــعائر الدينيـــة، ولم يكن فى عصر الأسر الملكية، يفصل بين السلطتين الدينية والمدنية، إذ عندمـــا منح الإنسان المصرى القديم الفن سلطة فوق طبيعية، اختلطـــت فـــى هـــذا الفـــن الدلالات الإنسانية بالدلالات غير الإنسانية. وكانت العقيدة المصرية قـــد تركـــزت حول الإهتمام بالملكية كمظهر للسلطة الدنيوية، والإهتمـــام بإطالـــة الحيـــاة بعـــد الموت، وأصبح دور الفن هو التعبير عن القيم المجردة للعقيـــدة تعبـــيراً مفـــهوماً، وخلق آثار خالدة، وتهيئة الأجواء التى تناسب ممارسة الطقوس الدينيـــة، إســـتناداً إلى نظام محدد. ورغم الحدود التى تفرضـــها التقـــاليد، اســـتطاع الفنـــان بفضـــل عبقريته الخلاقة أن يتغلب عليها.

وكانت وظيفة التمثال الذى ينحت من أجـــل المقـــبرة أن يجســـد الصـــورة الإنسانية التى تكمل هوية الجثة المحنطة، وترمز إليها للأبد، وذلك ما يفسر إستبعاد الفنان أى تلميحات بالضعف فى الشخصية المصورة، كما تجنب إظـــهار الصفـــات العضوية الزائلة، وبدلاً من ذلك أكد على السمات التى تعبر عن معنى "الرســـوخ" الذى يتلاءم مع مفهوم الأبدية. وبهذه الطريقة نجح فى تجسيد مثل هذه التجريـــدات مادياً، أما مسألة التمثيل الواقعى فإنها أصبحت ثانويـــة. إذ كـــانت مهمـــة تحديـــد الشخصية ــ صاحبة التمثال، تتحقق كذلك بواسطة التسمية الطقسية لفظياً، وذلـــك ما يفسر الكتابات المنقوشة على سطح التمثال، لكى تحافظ علـــى اســـم المتوفـــى، وهناك طريقة أخرى تضمن التعرف على شخصية المتوفى، إذ قـــامت الـــرؤوس الإحتياطية بوظيفة صورة إضافية فى حالة، تحلل الجثة، وبالفعل عُثر فـــى مقـــبرة الجيزة (الأسرة الرابعة) على أحد هذه الرؤوس.

وإذا أردنا أن نحصل على صورة للواقع الجغرافى فى مصر العليا قديمـــاً، نجد الأرض تتخذ شكل خطوط مستقيمة واضحـــة، ومحـــددة بمتوازيـــات. وكـــان المصريون، يتصورون السماء كمظلة راسخة، ومعلقة على أوتاد خفية. وقد اتفـــق مفهوم التمثال فى مخيلة الفنان المصرى القديم مع مخطـــط مكعبـــى، ولا يرجـــع الأمر فى إختيار ذلك المخطط إلى طبيعة الحجر أو إلى وظيفة التمثال كوحدة فـــى تصميم معمارى يتميز بخطوط استقامية، وإنما المسألة تتعلق بالمفـــهوم التفضيلـــى أو الجمالى. ويبدأ الفنان فى تصور وجهين للموضوع، كل منهما مستقل عن الآخر، ثم يوحد الوجهين، ليصبحا شكلاً ذا ثلاثة أبعاد، ويستعاد فـــى هـــذا الشـــكل هيئـــة المكعب الأصلى، وذلك ما يمكن ملاحظته فى كرسى العرش بقاعدته المربعة، وكل القواعد التى تؤكد على الشكل الهندسى الذى يتخذ هيئة مكعبية.

ومن المؤكد أن العمل الفنى فى مصر القديمـــة لـــم يكـــن يُصنـــع بـــهدف العرض، أو بهدف متعة المشاهد، أو بهدف إرضاء الفنان الـــذى أنتجـــه، إذ كـــان المقرر للتماثيل فى الغالب أن تظل مخفية إلى الأبد فى المقابر بعيـــداً عـــن عبـــث المتطفلين. ومع ذلك ساهم الفنان من خلال عمله الفنى الذى يستند إلى تقاليد فنيـــة موروثة فى إثارة دهشة الجمهور فى العصر الحديث بل وإعجابه. واليوم نلاحـــظ أن مسألة ابتداع وسيلة للتعبير عن تجريدات معينة، ثـــم إســـتثمار هـــذه الوســـيلة بأسلوب يتميز بجاذبية عاطفية تناسب ذوق المشاهد الحديث، مثلما كـــانت مناســـبة فى زمنها، هى قضية هامة شغلت الفنانين والنقاد، وبالذات الكيفية التـــى اســـتطاع بها الفنانون فى أوائل عصر الأسرات أن يعطوا صوراً للإنسان وللكائنات الأخرى، بأسلوب جمالى، قبلته الأجيال التالية، على أنه فوق مستوى النقـــد. وذلـــك رغـــم أن مهمة الفنان كانت هى أن صنع الإشارات التى من شأنها أن تهئ السبيل لعمليـــة

العبور، أثناء أداء الطقوس الجنائزية، من الحياة الدنيا إلى الحيـــاة الآخــرة، بعــد الموت.

والحقيقة أن وظيفة الفن فى المجتمع المصرى القديم كانت تذكير الناس بـــأن العالم الآخر أكثر وجوداً من العالم الآنى، ولذا بُنيـــت أكـــثر العمـــائر فـــى تلـــك الحقبة من أجل الأموات وليس من أجل الأحياء. ومن أشهر الرموز فــــى العقيـــدة المصرية القديمة، رمز الإله "رع" الشائع فى جنوب مصر وشمالها، ورمز قـــرص الشمس وعلى جانبيه جناحا الصقر، يشير إلى أن الشمس تولد فى هيئة قرص ينشر جناحيه. ومن المعروف أن عبادة "رع" إرتبطت بعقيدة الإيمان بالحياة الآخرة بعـــد الموت، لأن الشمس تولد كل يوم من جديد. وبـــالمثل كـــان المـــوت فـــى عقيـــدة المصريين القدماء بمثابة الليلة السابقة للعبور إلى الحياة الأبديـــة. وتقـــوم الشـــمس بعبور العالم السفلى فى الليل من أجل أن تشرق مرة أخرى فى الصبـــــاح، وذلـــك على قمة زورق ذهبى. أما الثعبان الذى يلتف حول الإله فيحرق بأنفاســـــه أعـــداء الإله. ويتخذ إله الشمس أحياناً، صورة "جعل" (خبرى) وهو يدفع قـــرص الشـــمس أمامه فى صفحة السماء، وأحياناً أخرى يصور على هيئة عجل ذهبى تلــــده أمـــه، بقرة السماء كل صباح. وفى أحيان أخرى يظهر إله الشمس فــــى هيئـــة الصقـــر "حورس" إذ أن من طبيعة الصقر التحليق فى السماء. وقد أطلق اسم "خيـــبر ـــ رع" على إله الشمس فى الصباح. أما فى الغروب فنجده يتخذ هيئـــة إنســـانية (أتـــوم). إذ أصبح "أتوم" من الآلهة السماوية وهو إله الكون فى الأساطير المصرية القديمة.

وكذلك "شو" كان هو إله الهواء، و "جب" إله الأرض، أما "نوت" فكانت هـــى إلهة السماء. وهناك الآلهة "أوزيريس" و "إيزيس" و "نفتيس" و "سيت" أمـــا الآلهـــة

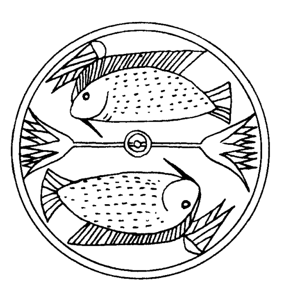
من عالم الحيوان، فمنها الطائر أبو منجل "أيبيس" وهو يرمز إلى القمر، و "الحيـــة" التى تمثل الحكمة وتصور على صولجان "أوزيريس"، وتكلل تاج "إيزيس".

وفى النقوش المصرية القديمة، ظهرت السماء فى هيئـــة البقــرة "حتحــور" وتمثل حتحور عين إله الشمس، وهى فى نفس الوقت ، سخمت" المخيفـــة، والتـــى تمثل طبيعة الأسود، أو تمثل بالحية الرقطاء، وأحياناً أخرى تظهر فى هيئة امــــرأة تلد الشمس فى كل صباح. أما الأرض فصُورت فـــــى أعمـــال الفـــن الفرعونـــى فى شكل رجل مستلقى على ظهره، تحنو عليه زوجته "نوت"، ويفصل بينهما الإلـــه "شو" الذى يصور، وكأنه يرفع السماء بيده، طبقاً لدوره فى الأسطورة الفرعونيـــة. ويمثل الإله "أوزيريس"، إله النيل والزرع، وهـــو أيضـــاً إلـــه القـــوى الطبيعيـــة، وبفضل الهواء الذى أثارته أجنحة زوجته "إيزيس" نفخت الحياة فيه. ولذلك نجـد أن أغلب صور الإلهة الساحرة "إيزيس" على جدران القبور الفرعونية تظهر بجناحين.

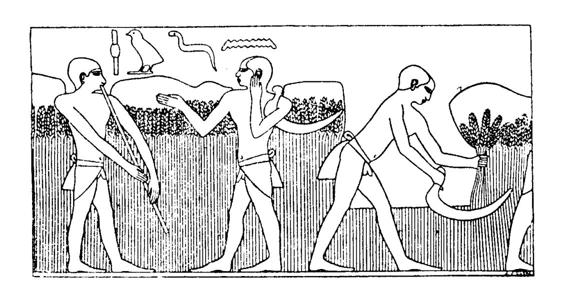
وتكشف النقوش الجنائزية التى تصور الأساطير المصرية القديمة عن رمـــز للروح التى إتخذت شكل الطائر، الذى له رأس إنسان وذراعان، ويطلق على هـــذا الرمز فى النقوش الجنائزية التسمية "با"، إذ يظلل المومياء على التوابيت. وحـــــول الإعتقاد فى الروح "با"، نُسجت أسطورة أوزيريس الذى قتله أخـــوه "ســيت" بعـد عراك بينهما، ثم بُعث بفضل قوة "إيزيس" السحرية، ومنـــذ ذلـــك الوقــت اعتلـــى عرش العالم السفلى، عالم الموت، وبعد إنتصار "حورس" ابن "أوزيريـــــس" علـــى عمه "سيت" استعاد ملك العالم الأرضى. ولذا كان "فرعون" ملـــك مصـــر، ومنـــذ القدم يعتبر نفسه تجسيداً لـــ "حورس" فإن مجيئه يعنى ظهور جديد للشـــمس. أمـــا

وضع "الحية" (الكوبرا) على جبين الملك (حـورس) فـإن مـن شـأنه أن يدخـل فى عداد الآلهة، فينتقل بذلك إلى حياة الخلود.

وتمثل المناظر التى تصور الحياة اليومية علـى جـدران غـرف المقـابر، صوراً رمزية لرحلة المتوفى فى مجاهل أوزيريس، فإذا اجتازها فاز بدار الخلـود. والحقيقة أن الفن المصرى القديم يعطينا دليلاً على الكيفية التى استلهم بـها الفنـان صوره من الحياة اليومية، من أجل أن يعبر عن معانى غيبية ذات أبعـاد رمزيـة. ومن المناظر المألوفة فى هذا الفن، منظر صيد فـرس النـهر، أو البـط الـبرى، ويرمز إلى إعاقة الشياطين التى تعترض مسيرة المتوفى. أما بالنسبة للسمك فإنـه يرمز إلى مصير المتوفى، ويقصد بحصاد القمح وقطف العنـب، تمثيـل صناعـة الخبز والنبيذ "اللازمين لقربان أوزيريس". ويرمز العجل الصغير إلى ميلاد الشمس من جديد.



صحن من الفيانس مرسوم بسمك البلطـى (إينيت) وأزهار اللوتـس، طيبـة الأسـرة ١٨، عندما يملأ بالماء يبدو مثـل بحـيرة فيها البلطى، وهـذان الرمـزان يرتبطـان بالشمس وبأسطورة بعث "أوزيريس".



الحصاد على نغمات الغناء، شاب يعزف على المزمار وآخر يغنى واضعاً يده على صدغه، وفلاح يحصد الزرع بالمنجل

وقد اتبع الفنان المصرى القديم التقاليد الجمالية والفنية، التى تتعلق بقواعد التناسب المثالى، مما أعطى أسلوبه الفنى مسحة من الإستقرار والثبات، الذى ميز الإنسان المصرى فى سيطرته على ظروفه البيئية، ورغبة الملوك فى الإبقاء على أعمالهم بصورة أبدية. إذ أدرك المصرى أحوال الحياة بدرجة من التعقل أقنعته بعدم الخروج عليها، وفى ذلك يكمن سر عظمته.

ولم يكن يخضع مفهوم الجمال فى الفن الفرعونى للمنظور البشرى، وإنما كان يراعى فيه وجهة نظر الشمس، أى رؤية العين النهائية، إذ أن المادة التى تشكل منها أشعة الشمس غير قابلة للفناء، وإذا تم تحوير الشئ طبقاً لرؤية شمسية يتحول إلى مادة إلهية. وأن ذلك النور القوى الذى ينبعث من شمس سافرة لافحة، وذلك الإختلاف الواضح بين جدب الصحراء الشاسعة، وخضرة الوادى الضيق، وتلك الخطوط التى تنعكس من المناطق المزروعة، وعن الهضبة الصحراوية بشقوقها العمودية، كل هذا كان له أثر واضح فى تشكيل الجمالية

المصرية القديمة. وأن ندرة النوافذ فى جدران المبانى نتيجة لإنتشار الضوء الساطع، غامراً وادى النيل أدى إلى ترك الجدران كأماكن واسعة تتطلب ملؤها بالمناظر المنقوشة، وكأنها ورقة بردى تتضمن رسوم العبادات والطقوس، وهذا ما يفسر الألوان الزاهية التى غطت الرسوم. وهكذا، كان أثر الطبيعة فى الفن المصرى ظاهراً، حينما امتزج حب الطبيعة بعاطفة المجتمع الذى يؤمن بالأبدية والخلود.

وكان الإله المحلى لمدينة "منف" وهو "بتاح" قد أصبح يمثل حام للحرفيين والفنانين، بل كان هو نفسه فناناً، بالإضافة إلى أهمية مكانته العالية سياسياً وكهنوتياً، ولقبه "الإله الأعظم" لكل الحرفيين والفنانين. وهذه الحقيقة تعنى أنه يحمى الفنانين مثلما هو الإله الحامى للعاصمة، وهو ما يفترض تمتع الفنانين بمنزلة سامية فى ذلك الوقت.

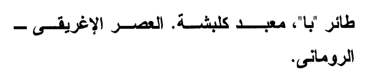
ويعطى شكل النحت المصرى القديم، كقطعة واحدة، انطباعاً بسمو النفس، ويرمز إلى الخلود، ويمكن أن ندرك فى نحت التماثيل الطاقة المكبوحة فى العضلات أعلى الذراع، وأيضاً الإيحاء بالابتسامة فى الشفاه، مما أكسب الأعمال إنطباعاً كلياً بالعظمة والجلال والإبتهاج، وذلك ما ينم عن عبقرية فنية، ويشهد بمقدرة الفنان ومهارته.

وبالنسبة للمتذوق فى العصر الحديث نجد أن مثل هذه المحاولة للتمسك بالقواعد الأكاديمية فى إعطاء فن النحت القيمة الوظيفية، من شأنها أن تجعل تمثالاً مثل تمثال "كابر" (شيخ البلد) يستحق أسمى تقدير. فكل عمل فنى مصرى

قديم يحقق غرضه فى موقع معين، وتأثير تمثال مثل "كابر" يعظم وسط البيئة المكانية، التى تم إنجازه من أجلها، وهو مكان اللازمن، أو الأبدية. ولذلك أراد النحات أن يسلب فى إبداعاته ذلك الإحساس بالفراغ أو بالمساحة الفضاء، فصنع قاعدة للتمثال، ولم يستغنى عنها فى أى تمثال، وجعل القدم تخطو خطوة للأمام، والذراعين يبرزان بشكل طفيف فى الحجر، ويفترض أن يُنظر لهذا النوع من التماثيل من الجهة الأمامية.

ويُسمح فى العقيدة الفرعونية لـ "با" التى هى جزء من روح الإنسان، بأن تترك الـ "كا" فى هيئة التمثال (جسمها البديل) وتجدها مرة أخرى أو تعود للتمثال مرة أخرى. وبذلك ينشأ الدور الحيوى للإسم، كضرورة لازمة لأى تمثال، وذلك الإختلاف والتباين بين النموذج والصورة الحقيقية، يفسره عدم رغبة الفنان فى إظهار معنى الفناء من خلال علامات المرحلة العمرية، أو من خلال تصوير الترهلات فى بشرة الجلد الذابل، ويستبدلها بنموذج مثالى يعبر عن معنى الخلود. وتكشف الوجوه الشخصية، أن النتيجة المنطقية للحاجة لتمثال الـ "كا" المشابه تماماً للشخصية المصورة، وللصور التى تجسد مشاهد حياتية، والتمثيل الأبدى، هما صورتان لشخص واحد، كلاهما مطابق مع الفكرة الصورية المراد تجسيدها.




طائر "با"، معبد كلبشة. العصر الإغريقى ــ الرومانى.



أمنحتب الثالث و "الكا" تقدم إلى آمون، حجرة الولادة بمعبد الأقصر، الأسرة ١٨.

ومن المفترض أن يجلس الشخص الذى يراد عمل تمثال له، كنموذج (موديل) أمام الفنان، من أجل أن يصنع له تمثالاً يمثل الـ "كا". وهذا واضح فى النقوش الجدارية البارزة فى المقابر، وحتى منذ عصر الدولة القديمة. والحقيقة أنه لم تكن تصنع لوجوه الفراعنة تماثيل طبقاً لوصفة، أو قاعدة مقدرة أو مفروضة. وقد أبقى على نموذج النحت الذى يتبع مبدأ الأزلية وعلى معيار الخلود، وبالذات فى التماثيل الإلهية. وكان من الممكن أن يستدل على مهارة الفنان وموهبته الفردية من خلال تشكيل كل عمل فنى، وفى اللوحات من خلال إستخدام الألوان واختيار الموضوع، ومن طريقة صياغة الموضوعات ذاتها. ومن موضوعات الرسم "عودة قطعان الماشية" و "رحلات الصيد الممتعة بين الأحراش" و "مشاهد المرح"، وفى هذه المشاهد حفظت مظاهر الحياة ذاتها بالإضافة إلى المفاهيم العقائدية، والإهتمامات الجمالية، التى ما تزال تدفع المشاهد فى العصر الحديث لتأمل صورها فى المعابد والمقابر التى ترجع إلى هذه الحقبة.

لقد بزغ الفن المصرى القديم معبراً عــن عقيــدة البعــث والحيــاة الأبديــة فى العالم الآخر، بل أظهر فن نحت التماثيل تطوراً بفضل هذه العقيدة. كما تطورت العمارة منـــذ أن شـــيد "ايمحوتــب"، مـــهندس الملـــك "زوســـر" علـــى هضبـــة سقارة أول هرم كصرح يمكن رؤيته عن بعد. وكان فرعون يعتقـــد أنـــه ســـوف يواصل حياته الملكية فيه فى العالم الآخر. فالمقبرة فى العقيدة الفرعونيـــة كـــانت تعد كبيت للمتوفى فى العالم الآخر، لذا زُينـــت جدرانـــها برســـوم الموضوعـــات الساحرة بألوانها الزاهية، بحيث تجتاز بـــالنفس عـــبر عـــالم الأرض إلـــى عـــالم السماء. ورغم أن الفن الفرعونى هو فن حضارة عظيمة مضت، إلا أنه ما يـــزال يحرك مشاعرنا، لأنه أحب الطبيعة بعمق، وهو يتمتع بجماليـــة عاليـــة وإحســـاس مرهف.

وفى الألف الثانى قبل الميلادى، عندما تعرضت السلطة المركزيـــة للملـــوك المصريين للسقوط فى أيدى إقطاعيات النبلاء، أثناء الحقبة الوســـطى، كـــان ذلـــك سبباً فى نشوب الحروب الأهلية وحالة الفوضى. ثم تحققت بعد ذلك وحـــدة البـــلاد واستقرارها السياسى فى عهد "أمنحتب الثانى"، وفى هـــذه الفـــترة نشـــأت حركـــة إبتعاث للموروث الفنى خلال عصر الدولة الوسطى، ومع ذلك فقد أُصاب المجتمـــع هزة، إنعكست آثارها على الفن، إذ ظهرت صور الملوك،وقـــد ارتســـمت عليـــها التعبيرات الحزينة والملامح الكئيبة، التى ميزت صور الملوك فى الأسرتين الحادية عشرة والثانية عشرة، مما أثر على مدى تجسيد التماثيل لصفـــة الملوكيـــة ســـلبياً، إذ بدت رؤوس التماثيل قلقة وحزينة، وأجسادها افتقدت رشاقتها، ولم يعد التمثـــال يصور الملك وهو يتقدم للأمام أو وهو يقف فى إعتزاز أو مزهواً بمظهره القوى.

ويرجع التغير الآخر الذى أثر فى تطور فن النحت فى الدولة الوسطى، إلى عبادة إله الشمس "رع" التى كانت تحظى بتشجيع سلطة الكهنة فى "هليوبوليس"، مثلما حظيت بدعم الملوك فى الأسرتين الخامسة والسادسة، حيث ظهرت عبادة فى الدولة الوسطى أخرى مرتبطة بـ "أوزيريس". وعبرت هذه العقيدة شعبياً عن المصير الإنسانى، وتميزت برسوخها فى بداية حكم الأسرة الحادية عشرة، فى مدينتها المقدسة "أبيدوس"، وذلك ما جعلها تحتل المكانة الشعبية بعد الإنهيار الذى أصاب ديانة "رع". وظهرت الأشكال الجديدة من التماثيل التى اتخذت صورة "أوزيريس" المحنطة، حيث ارتبطت مثل هذه النوعية من التماثيل بالمعابد الجنائزية فى الدولة الوسطى. وكذلك أصبح التمثال الكتلة شكلاً ملائماً للنذور، مثل تمثال "سنوسرت ــ سينيبيف ــ نى". أما تماثيل الخدم فكانت أحياناً بديلاً عن النحت البارز أو الرسوم، ومنها نموذج قارب صيد الأسماك، الذى عُثر عليه فى مقبرة "مكيت ــ رع" الذى نُحت فى هيئة جماعة تؤدى وظائفها المختلفة فى الحقول، أو فى المحارف الصناعية.

ومع غزو "الهكسوس" للدلتا، الذين جاءوا من منطقة شرق البحر المتوسط، فى القرن السابع عشر قبل الميلاد، حدثت أكبر هزة أصابت تاريخ مصر القديمة. وبعد طرد الهكسوس نهائياً، استعادت مصر موقعها كدولة، بل توسعت بنفوذها كإمبراطورية تمتد من السودان إلى الفرات.

وقد تخلل تاريخ الأسرة الثامنة عشرة أربعة مراحل متميزة، المرحلة الأولى تمثلها الفتوحات الخارجية، ويرجع إلى هذه الفترة عصر الملكة "حتشبسوت" الذى ألهم الفنانين إبداعات رائعة. والمرحلة الثانية تتمثل فى تحول طيبة إلى عاصمة

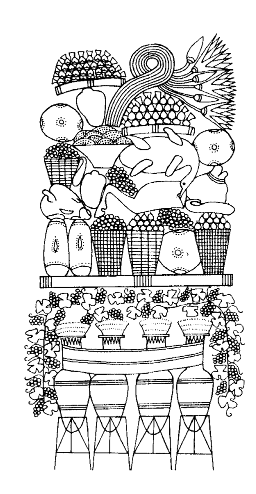
للإمبراطورية، ومركز لعبادة "آمون" التى حلت محل عبادة "رع" فى هيليوبوليس. والمرحلة التى أعقبت ذلك هى التغيير الإجتماعى والروحى الشامل الذى قام به فرعون "أمنحتب الرابع" (١٣٦٤-١٣٤٧ ق. م) فسمى بعد ذلك "أخناتون"، إذ تخلى عن عبادة "آمون" من أجل الديانة الجديدة، التى يرمز إليها بقرص الشمس "آتون" حيث نقل عاصمة الدولة إلى "تل العمارنة". وبعد ذلك كرس الملك نفسه للتأمل الميتافيزيقى، بينما أخذت الإمبراطورية المصرية فى التفكك ثم أعقبت وفاته فترة، تخلى فيها الحكام عن مدينة "تل العمارنة" وعن عبادة "آتون" فإستعادت طيبة مكانتها. وخلال حكم الملك "توت عنخ آمون" استعادت الإمبراطورية المصرية مكانتها، وكذلك الإتجاه الكلاسيكى فى الفن المصرى بفضل النظرة الواقعية لـ "حور محب".

وفى مقابر عصر "الدولة الحديثة"، عثر على أنواع من أعمال الفن تركزت فى منطقة طيبة، على مر قرنين من تاريخ مصر، ومنها المعابد التى كُرست من أجل ذكرى الحاكم، ومجد الإله "آمون". ومن المنشآت، المعبد الجنائزى الذى شيده النحات "سننموت" للملكة "حتشبسوت" والذى زينت جدرانه بالنحت البارز. وفى مقابر النبلاء المنحوتة فى التلال القريبة لطيبة، رسوم جدارية ملونة تذكّرنا بتراث الدولة الوسطى، وقت أن جعلت الرسوم الجدارية فناً مستقلاً. حيث الإهتمام فى موضوعاتها بمظاهر حياة المتوفى فى الدنيا، الأمر المتوقع فى عصر الرفاهية والترف. وهكذا استبدل مشهد المتوفى وهو يتسلم الهدايا أمام منضدة، والذى كان شائعاً فى الدولة القديمة فى مشاهد الدفن، بمأدبة يحيط بها الضيوف والراقصات والعازفون، ويشرف عليهم صاحب المقبرة برفقة أسرته وبمتعة ظاهرة، وعلى الأرجح كان يقصد بمشاهد الولائم ورحلات الصيد، تخليد

ذكرى صاحب المقبرة، بالإضافة إلى تحقيق مغزى سحرى، وكذلك تعبر عن الإهتمام بالقيم الخالدة، ومنها قيم الحياة التى تفترض توفر القوة والثروة.



مشهد لوليمة ــ مقبرة "من ــ خيبرى ــ سينب" طيبة، الأسرة الثامنة عشر



القرابين موضوع أساسى في رسوم المقابر الفرعونية.

ومن أخص صفات الحضارة المصرية، كونها حضارة فنية راقية، ففنونـــــها وصناعاتها هى أجّل ما إمتازت به، حتى أنه لا يعادلها شئ سوى عقائدها وآدابـــــها وعلومها، ولو لم يكن الفنان موضوع تقدير المجتمع وتشجيعه لكان من المســـتحيل أن يبلغ ذروة الإبداع، مع كثرة الإنتاج، التى لا يدانيـــها إنتــاج أى أمـــة أخـــرى. ويكفى للدلالة على ما كان للفن فى مصر من مكانة رفيعة، أن الإله "بتاح" خـــــالق الكون والآلهة جميعاً فى العقيدة الفرعونية، كان فى نفس الوقت إله الفـــن، وكاهنـــاً رئيساً للفنانين.

والحقيقة أن الفن المصرى القديم يختلف بجماليته عمـــا أعتـــاد النـــاس فـــى العصر الحديث منذ طفولتهم. فهو يتطلب قدراً كافياً مـــن الخـــبرة، حتـــى يتمكـــن المتذوق من تقدير قيمته الجمالية، إذ هناك من يدعى أنه يتصـــف بـــــ " الجمـــود" بسبب محافظته على "التقاليد" وإصطلاحيته، أما عندما نختبره بصدق، ونتطلع إلـــى أعماله دون تعصب، يصبح بإمكاننا العثور فيه على ما يوقظ إهتمامنـــا الجمـــالى، وأن يبعث فينا مشاعر الإعجاب والتقدير.

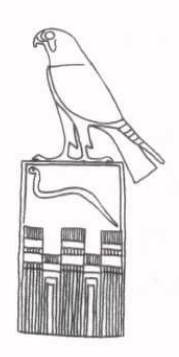
نماذج من تطور النقوش الجدارية

وهناك اللوح الذى يمثل الحجر التذكـــارى للملـــك "جـــت" الملـــك الثعبـــان (٣١٠٠ ق. م، محفوظ فى متحف اللوفر) وقد عثر عليه فى "أبيـــدوس" (العرابـــة المدفونة) وتوجد "أبيدوس" فى جنوب غرب البلينا (سوهاج) والتى عبد بـــها الإلـــه "خنتى أمنيتو" وكان يزين جانباً من باب القبر الرمزى للملك، ويعتقـــد بـــأن الإلـــه "أوزيريس" كان قد دفن بها. ومن أهم آثارها التى كان يحج إليها للتـــبرك، مقـــابر

ملوك الأسرتين الأولى والثانية، ومعبد "سيتى الأول" و معبد الملك "رمسيس الثانى". ويعتبر هذا اللوح التذكارى للملك "جت" ذروة فى النقش فى بداية عصر الأسرات.



لوح الملك جت (الملك الثعبان) من الحجر الجيرى الأسرة الأولى، أبيدوس



رسم تخطيطى للوح الملك جت "أبيدوس" الأسرة الأولى

وقد عثر على لوح الملك "جت" فى مقبرة الملك، وهو نموذج متقن وصـــورة جليلة كهيئة الحيوان. ومن العناصر التى نُقشت فى هذا اللوح الرائع، اسم الملـــك، الذى كُتب محفوراً أعلى تخطيط يمثل واجهة قصر، لـــه أبـــراج عاليـــة، وبابـــان مرتفعان، يشرف من فوقها، صقر. وصاغ الفنان اسم الملك بعلامـــة هيروغليفيـــة على شكل ثعبان يرفع رأسه، تشكل من خط يتثنى بإيقاع حيوى، عوض عن الحـــدة التى إنعكست فى هندسية المستطيل الكبير المحيط الذى يشـــبه أســـوار الحصـــون البدائية. وهكذا ظهرت صورة الملك على هيئة ثعبان فى وســـط القصـــر محميـــاً بالإله الصقر "حورس"، إن الثعبان هنا أصبح رمزاً للعلـــم والحكمـــة فـــى مصـــر القديمة، عندما كشف أسراره للربة "أيزيس"، والتى بدورها نقلتها إلـــى الفرعـــون، والثعبان هنا بمثابة طلسم الحيوان، ويمثل كذلك اسم الملك، وغالباً ما كـــان الملـــك الفرعون يمثل بهذه العلامة، عندما تُنقش ضمن النقوش الجداريـــة، وعلـــى هيئـــة كوبرا ترفع رأسها تمثيلاً للحية المقدسة (الأورايبوس) رمز الحكمة والمعرفة.

وبرز الإطار المقوس حول نقوش لوح الملك "جت"، حيث تشـــغل صـــورة الصقر، ما يقرب من نصف المساحة المنقوشة، حينما وقف منتصب الرأس ليظـــهر فى هيئة جليلة وهادئة، بعينه الحادة، ومخالبه القوية على مستطيل يـــوازى جانبـــاه جانبى الإطار الخارجى. ونقشت الخطوط فى بساطة، فأظهرت المقدرة والرصانـــة التى عبَّرت عن قداسة وألوهية الصقر، كإله عظيم مهيب، يمثل الملـــك صورتـــه على الأرض. وهكذا تمتعت نقوش اللوح بجمال هادئ متزن يتمثـــل فـــى حركـــة الإطار الخارجى، وفى حركة الخطوط المقوسة المائلة التى تشكل الصقر والثعبـــان. وهناك صورة فنية يمكن ملاحظتها فى اللوح، نشأت عن عنصـــر المبالغـــة فـــى

أحجام الأشكال بنسبها الغير مألوفة فى الواقع. فقد صور الصقر فى قيـــاس أكـــبر من القياس النسبى للثعبان وواجهة القصر معاً، مما ساعد فى التأكيد علـــى مكانـــة الإله الصقر وقداسته، وأكسب النقوش ذاتها روعة وجمالاً، حيث تحقق الجمال فـــى صورة الصقر بتوسطه الجزء الأعلى، بينما إقترب ذيله من الحافة اليمنـــى، ممـــا حافظ على مركز الثقل فى صورة الطائر، وعلى تعـــادل المســـطحين مـــن خلفـــه وأمامه، فى تناسب بين السطوح المنقوشة والأخرى الخالية، وبين نســـب الأشـــكال وأوضاعها. وكان المصريون قد أُعجبوا بمرآى الصقر، إذ له عينان براقتان وبصر حاد، كأنما ينفذ فى الأشياء، ويخترق الحجب، وله قدرة على التحليق فـــى أجـــواء السماء البعيد، فجعلوا منه رمزاً للشمس. لقد نظر الناس إلى السماء فرأوا الصقـــر شجاعاً يطوف المملكة السماوية ويتصل بالأرض، ويرجع تقديس الصقر إلى عصر ما قبل الأسرات، ولما اخترعت الكتابة أصبح رسم الصقر مخصصاً لكلمـــة "إلـــه" وكان الاعتقاد بأن الشمس والقمر يمثلان عين حورس ينظر بهما إلى هـذه الأرض. إن ذلك العمل يكشف بحق عن قدر كبير من البراعة والرهافة، التى كان يتمتع بـــها فنان أوائل عصر الأسرات.

وتعتبر صلاية "نعرمر" التى ترجع إلى عهد الأسرة الأولـــى، مـــن نمـــاذج النقوش التى جسدت رمزاً لقصة كفاح الملك، من أجـــل توحيـــد قطـــرى مصـــر مع بدء عصر الأسرات، وخلدت انتصاره. وقد أصبحت شخصية الملك تعبر عـــن النظام الموحد الذى اتسم بقدسية خاصة. وسجل الفنان فـــى الوجـــه الخلفـــى مـــن الصلاية نقشاً للملك، متوجاً بتاج الوجه القبلى (التاج الأبيض) وهو يهوى بهراوتـــه على رأس أسير من الشمال يركع على قدميه. ويظهر الملـــك كشـــخصية رئيســـية

فى حجم كبير وهيئة مهيبة، وقامة ممشوقة، وذلـــك رمـــزاً لمكانتـــه الاجتماعيـــة، وتعبيراً عن قوة الشباب، ومن وراء الملك وقف حامل نعاله.

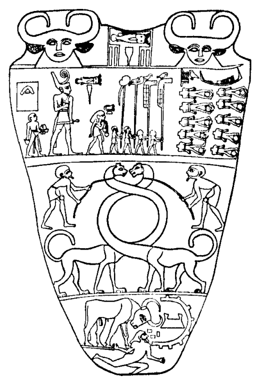


صلايـــة نعرمـــر، الوجـــه الخلفـــى، الأســـرة الأولى.

نعرمر وحامل صندل الملك يرتدى حزاماً ينتهى بزيل الثور

وتنورة الملك تشد بحزام حول الخصر

وهناك رمز منقوش فوق رأس الأسير، يمثل قطعة أرض تنبت منـــها ســتة أعواد من نبات البردى، ويبرز من أحد أطرافها رأس شبيه برأس الأســد، يمســك زمامها صقر، وكأنه يهب الوجه البحرى للملك، أو كأن الملك نفسه، الذى كان يمثل المعبود "الصقر" على الأرض، قد إستولى على هذا القطر، الذى يرمز لـــه نبــات البردى. وفى الجهة الأخرى من الصلاية يُصور الملك بتاج الوجه البحرى (التـــاج الأحمر)، وهو يستعرض قتلى المعارك، والأسرى المذبوحيـــن، وتتقــدم مســيرته جماعة حملة الألوية.



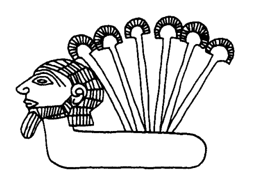
صلاية "نعرمر" ــ الوجـــه الأمــامى ــ الأســرة الأولى

ويظهر حول التجويف المخصص لسحق الكحل حيوانان خرافيان متقـــابلان، بجسم فهد وبرقبتين متعانقتين، طويلتين تشبه الحيات، يشد رأسيهما رجـــلان فـــى شكل دائرة، رمزاً لقوة القطرين، بعد أن اتحدا، وقبض على زمامهما. وفى الوجهين الملك "نعرمر". وشكل الفجوة المتشكل فى وسط اللوحة، وكان يستخدم فى ســـحق الملاخيت، الذى يتكحل به الملك، وباستخدام نظام معين للنســـب أصبحــت معـــه

الأجسام أكثر إستطالة ورشاقة ومرونة. ويشهد التكوين من الناحية الجمالية علـــى إقتدار الفنان المصرى القديم فى تلك الفترة المبكرة على إظهار الحيوانين الخرافيين بجسمين قويين. وقد رفعا ذيليهما للتعبير عن الهياج. حيث شكلا بإلتفاف رقبتيـــهما تكويناً دائرياً، مما حقق التوازن الجمالى فى التصميم. أما منظر الرجليـــن وهمـــا يجذبان عنقى الحيوانين، فيقصد الفنان من خلال رسمهما التعبير عن السيطرة علـــى قوتين، ورمزاً لمقدرة "نعرمر" على إنهاء عهود الصراع التى كـــانت ســـائدة بيـــن قطرى مصر، قبل قيامه بتوحيدهما. ويلى هذا المشهد نقش لثور يهدم بقرنيه ســـور مدينة منيعة، ويطأ بحافره ذراع أحد الأعداء، ويقصد بهذا الكناية عن مهاجمة الملك لحصون المدينة وأسره لأهلها. وقد رمز الثور "أبيس" منذ عصر الأسرة الأولى فى مصر القديمة إلى القوة المخصبة، وكانت كهنته فى "ممفيس" فى الدولـــة القديمـــة تنظر إلى نوع من الثـــيران، علـــى أنـــه خليفـــة "أبيـــس" الحـــاكم، وكـــان يتـــم تحنيطه. وهكذا يتأكد لنا أن معظم نقوش الصلاية وصورها، التـــى تمثـــل رمـــز الإنتصار هى عبارة عن كتابة مصورة، فى وقت كانت الكتابة الهيروغليفية لا تزال فى بداية تطورها. ويمثل لوح "نعرمر" معالم التطور فى الفـــن المصـــرى، الـــذى حدث فى عصر الأسرات، ويتمثل ذلك التطور فى رقة الخطوط ورهافتـــها، وفـــى إدراك قيمة التحوير والتجريد فى تمثيل الأشكال العضوية وفق مقتضيات التصميـــم، وقد حرص الفنان المصرى منذ بداية عهد الأسرات أن يمثل صـــورة الشـــخصية الرئيسية فى أوضاع جليلة، وذلك بتمثيله بحجم كبير، وفى يديـــه رمـــوز شـــرفية، وتقديم ذراع أو ساق حتى لا تتقاطع مع أعضاء الجسم، فإذا كان الشـــخص يتجـــه إلى اليمين، قدمت الذراع أو الساق اليسرى، وإذا كان يتجه إلـــى اليســـار تقدمـــت الذراع أو الساق اليمنى. وكان رسم الأشكال يخضع لمبدأ وضوح الصورة، وذلـــك

بتمثيل أقل ما يمكن من عناصر الطبيعة، والعناية بتنظيم أجزاء المنظر ومفرداتـــه، وتمثيلها بجانب بعضها بحيث يستقل كل شكل منها عن غيره ولا يخفى شكل منـــها شكل آخر. ويلاحظ ترتيب الأشكال فى الصياغة التشكيلية للصلاية، فـــى صفــوف تفصلها خطوط، يقف فوقها الأشخاص والحيوانات وتمثل هذه الخطوط فـــى نفــس الوقت مستوى الأرض، حيث استند الفنان هنا إلى مبدأ المبالغة فى حجـــم صـــور الأشخاص تبعاً لمكانتها الإجتماعية، كما بدت الشـــخصيات تتجـــه نحـــو اليميـــن، وتتقدم ساقها اليسرى خطوة إلى الأمام، بحيـــث يظـــهر القدمـــان مـــن جانبيـــهما الأيسر. وعموماً نجد أن نقوش صلاية "نعرمر" قد جمعت بين سمات التطور، الذى سوف يسود فى الفن المصرى فى عهد الأسرات، من تهذيب للمشـــاعر الجماليـــة. أما بعض المظاهر التى بقت من الفن الذى يرجع إلى عصر مـــا قبـــل الأســـرات فى هذه الصلاية، فنجد لها أثر فى الغلو فى تمثيل العضـــلات فـــى ركبـــة الملـــك وساقه، وفى استكانة صور الصقر، فلم يظهر متعالياً شامخاً، مثل تلك الصور التـــى ستظهر عليها الهيئات الملكية فيما بعد، إلا أننا لا ننكر وحـــــدة الموضـــوع التـــى حلت على صياغة الموضوع، والقدر الوافر من المرونة والبراعة والإتقان، الـــذى يتمتع به أسلوب الصياغة. ورغم أن الفنان كان على علم بأن الأشياء عندما تُـــرى من خلال المنظور يخفى بعضها بعضاً، إذا ما وقع أحدها أمام الآخر، وأنها علـــى البعد تبدو أصغر حجماً، إلا أنه لم يهدف أن يعبر عـــن هـــذه المظـــاهر الزائلـــة، والظواهر المتغيرة، وآثر أن يمثل الأشياء على حقيقتها، دون إعتبار لمـــا يظـــهر أو يختفى منها بالنسبة لعين المشاهد، وكان وراء ذلك اعتقاد الفنان فى أهمية صور الأشياء فى عالم الآخرة، ولم يكن يعنيه أن يسجل لحظة معينة مـــن وجهـــة نظـــر محدودة، ولكنه أراد أن تكون الصورة أقرب إلى الأصل الحقيقى.

و "حتحور" هى الربة البقرة التى تمثل الزوجة فى الثالوث المقدس، المكـــون منها ومن زوجها "حورس" وابنهما "إيحى"، وهى حامية للفرعون، ومرضعته اللبــن الإلهى من أجل أن تمنحه حياة الآلهة. ومعنى الإسم "حتحور" هو "مقر حـــورس". وتمثل فى شكل امرأة على رأسها تاج عبارة عن قرنـــى بقـــرة، وبينـــهما قـــرص الشمس. ويكتفى الفنان أحياناً برسم رأس البقرة أو قرونها فحسب، وكانت الإلهـــة "حتحور" هى إلهة الحب والجمال كذلك، ومن ألقابها "ذهبية"، لذا رسمت فى شـــكل عقد ذهب. وربما كانت صلاية "نعرمر" بمثابة نذر لها على إعتبـــار أنـــها الإلهـــة الأم، وينظر إليها كذلك على أنها "عين الإله رع" التى دمرت أعدائه.



رأس أسير آسيوى، تنبت على جسده، ستة سيقان نبات البردى

وتُمثل "حتحور" أحياناً فى شكل بقرة أو لبؤة، كما مُثلت على هيئـــة ثعبـــان، وكان مركز عبادتها فى منطقة "دندرة" ولكن ظهور الإلهة المصرية بملامح إنسانية قد تزامن فى هذه الفترة من تاريخ الحضارة. أما الصقر الذى يواجه الملـــك، فـــهو يأتى إليه وإحدى قدميه تقبض بمخلبها على رأس أسير آسيوى. ومـــن فـــوق هـــذا الأسير تنبت ستة سيقان من النبات، كل نبتة تمثل ألف أسير، وكان الصقـــر هـــو معبود مدينة "الكاب" التى كانت عاصمة الملوك من أتباع "حـــورس" إذ أن الصقـــر هو رمز "حورس" وهو يحمى الملك الثعبان، وكذلك يرمز إلى إعادة تولـــد شـــمس الصباح وهى تخرج من مياه المحيط البدئى. وكان الملـــوك فـــى مصـــر القديمـــة يُعتبرون جزءاً من نظام كونى، تدعمه أسطورة "أوزيريس" الملك الذى بُعِثَ بعـــد

قتله وأصبح ملكاً وقاضياً فى العالم السفلى. أما بموته فيمتزج بأسلافه، متحولاً إلـى أوزيريس، فيتولى بذلك أبنه عرش مصر، باعتباره حورس. وهكذا كان الملك الإله الذى تعرض للقتل وقطعت أوصاله، قد بُعِثَ بعد موته، ليصبح ملكاً وقاضياً علـى العالم السفلى. وحل محله ابنه "حورس" فى حكـم الأرض. ولذلـك كـان الملـك المصرى فى حياته يُعتبر تجسيداً للإله "حورس"، أمـا بعـد موتـه فإنـه يصبـح "أوزيريس" ثم يتولى ابنه عرش مصر باعتباره "حورس". وفى الوجه الآخـر مـن اللوحة رجال يسيرون أمام الملك، يحملون أربع شارات يمثلون أتباع حورس، ثـم أجسام قطعت رؤوسها ووضعت بين أقدامها. ومعنى ذلك أن الملـك ذاهـب إلـى إحتفال ستقطع فيه رؤوس الأسرى.

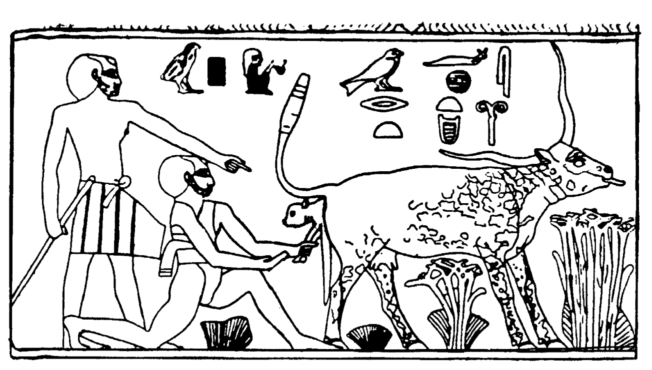
وهناك موضوع مشابه للوح التذكـارى للملـك "نعرمـر" منقـوش علـى رأس صولجان "الملك العقرب" الذى عُثِرَ عليه فى منطقة "هـيراكونبولس" (يرجـع تاريخه إلى عام ٣٢٢٥ ق. م) وعليه نقش يصور الملك وهو يؤدى أحد الطقـوس الزراعية. وفى خلفية النقش يظهر حملة الرايات فى شكل أشرطة مستطيلة، وبـدا الملك أكبر حجماً، يرتدى تاج الوجه القبلى الأبيض، وثوباً يتدلى منه ذيل حيـوان ويحمل فى يديه معزقة وحفنة من الطمى، كما يظهر رمز الملك وهـو "العقـرب"، أمام وجهه. وهناك نقش يمثل الملك جالساً وعلى رأسه التاج الأحمر (تاج الوجـه البحرى) ويمسك فى يده مدراساً (وهى عصا تستخدم فى درس الحنطـة) وأمامـه الإله الصقر حورس وهو يسحب أسيراً. أما العلامة التى تمثـل "العقـرب" فـهى رمز لاسم الملك. وتعبر النقوش المرسومة على رؤوس مثل هـذه الصولجانـات عن إنتصار الملك على أعدائه من المتمردين، بمعجزة رائعة. إن توحيد مصر كـان بهدف التنسيق السياسى والإدارى، للإسراع فى تنفيذ المشروعات التى كانت تـهم

المصريين جميعاً. وقد أصبح الإعتقاد بأن رخاء الأرض والملكية يعتبران شيئاً واحداً، وكان أسلاف الملك "نعرمر"، وكذلك خلفائه يُعتبرون جزءاً من نظام كونى، وهو ما تأكد بظهور أسطورة "أوزيريس"، التى يدور موضوعها حول الملك الإله، قُتِلَ، ثم قام بعد الموت وأصبح ملكاً، وحل محله ابنه "حورس" فى الحكم. ولذلك أصبح الملك المصرى يجسد الإله "حورس" فى فترة حكمه على الأرض.

وكانت مناظر النحت البارز تحفر على لوحات من الحجر وتثبت داخل "كوة" فى أحد جدران المقبرة، مثل نقش الوزير "بتاح حتب" فى مقبرته بسقارة، جالسا ويقرب بيده اليسرى إناء عطر إلى فمه، وأمامه الخدم يحملون منتجات الضيعة. ويظهر خلفه باب وهمى كان يعتقد أن روحه "كا" ستعود إليه من خلاله، ثم تطورت طريقة أعمال النحت البارز، وذلك بتخصيص حجرة للنقوش المحفورة الملونة على جدرانها، حيث يتضمن السرداب داخل الحجرة تمثالاً لصاحب المقبرة.

ومن الأحجار التذكارية أيضاً، والتى كانت تُمثل أبواباً وهمية فى مقابر سقارة الملكية (عهد الأسرة الثالثة) هناك حجر يصور الملك "زوسر" يؤدى سباقاً طقسياً نشيطاً أثناء الإحتفال بيوبيله الثلاثينى، وهو فى الغالب المسافة التى يقطعها الملك فى مجال يُحدد مقدماً، يتسلم تسلماً رمزياً زمام مملكته، ويظهر الملك وهو يرتدى تاج الوجه القبلى الأبيض، ويحمل مضرباً، كان يستخدم فى درس الحنطة. وفوق الملك يرفرف الصقر "حورس" إله "إدفو" حاملاً علامة "عنخ"، ويوجد هذا النقش بداخل كوة بالجدار وفى إطار من الرقائق الملونة من الخزف. وتعتبر أعمال النحت البارز التى يرجع تاريخها إلى أواخر عصر الأسرة الرابعة، تراجعاً عن المستوى العالى الذى وصلت إليه فى العصور السابقة، إذ لم

يعد النحت البارز ينفذ على أحجار الجدران نفسها، وإنما كان يتم على طبقــة مــن الجص التى كانت تضاف إلى الجدران، ومع ذلك كانت تلون الأشــكال المنحوتــة على طبقة الجص، مما أصبح تقليداً يتبع فى إنجاز أعمال النحــت البــارز علــى جدران مصاطب كبار الموظفين ورجال البلاط التى أُنجزت فى عصــــر الأســرة الخامسة فى سقارة، وكانت على درجة فنية رفيعة. وتبدو الصورة حقيقية، فالأشكال الستة المرسومة، متماثلة كل التماثل، وتسجل قسمات وجه له الصفات التى تــبرز شخصية ذاتية محددة. وفى مقبرة "حسى رع" قد عُثر فى إحدى كواتها على نقــش بأسلوب واقعى، على لوحة خشبية، يصور الملك فى هيئة صارمــة، مــبرزاً فيــه جمالاً رجولياً، مع بساطة فى التكوين ودقة ووضوح فى التشكيل، بالإضافــة إلــى قدر الحيوية التى تمتعت بها طريقة صياغة العناصر الكتابيــة، وطريقــة توزيــع الطيور والحيوانات. ويظهر "حسى رع" فى اللوحة بشعر مســتعار، ومعلــق فــى كتفه أدوات الكتابة الملكية، وهو جالس إلى مائدة القربان.



نقش يصور ولادة عجل من مقبرة "تى" الأسرة الخامسة، سقارة

أما النقوش البارزة التى غطت حوائط مـــزارات المصـــاطب فـــى الأســـرة الرابعة، فقد تميز أسلوب صياغتها بالواقعية، ومثلت مشاهد من الحياة اليوميـــــــة، لذا تدفقت فيها التفاصيل البصرية الجذابة، والرائعة فى تنوع مظاهرها، مما نلاحظه على الأخص فى صور الحركات التى يؤديها خدم صاحب المقبرة، وهم يوفـــــرون له مطالبه فى الحياة الآخرة، أثناء صيده لفرس النهر أو الطيور، أو فى مباشـــــرته لتربية الحيوانات، وفى زراعته للحقول وحصادها، أو أثناء صناعته للنبيذ. وتمثـــل فى هذه النقوش ممارسة الحرفيين لصناعة الســـفن، أو الســـلال أو تصـــور فيـــها مشاهد لعزف الموسيقى، والرقص والألعاب الرياضية.

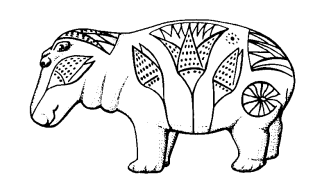
وهناك مناظر أخرى تصور العمل الزراعى فى الحقـــول، منقوشـــة علــــى الجدران بطريقة النحت البارز فى المعابد، فيما يشبه الترتيل المرئـــــى فـــى تلـــك المناظر المفعمة بالحيوية والمثيرة للصور الذهنية، التى تتجلى بالإعتراف بفضـــــل إله الشمس ونعمه على الناس. والحقيقة أنه إستناداً إلى العقيدة المصريـــة القديمـــة، يمكن تفسير معنى المنظر الواحد على عدة مستويات، فيمكـــــن إعتبـــار المنـــاظر المنحوتة على الجدران فى المعبد بمثابة التعبير عن الرغبـــة فـــى التواصـــل مـــع الكون المحيط، وبالرغم من غموض الرموز، فأحياناً يعبر الفنان عن رؤيته لخلـــق العالم تعبيراً رمزياً يتمثل فى تصويره لظهور الأرض الجديدة التـــى تشـــبه التـــل البدائى عقب إنحسار مياه الفيضان، ويعبر عـــن عـــالم الطبيعـــة بمنـــاظر صيـــد الأسماك والطيور ومناظر توليد الحيوانات، ومناظر الزراعة، مـــن بدايـــة إعـــداد الأرض حتى مراحل الحصاد بالمناجل، كما يعبر عن قدرات الإنسان وإنجازاتـــــه، بتصوير الأعمال المختلفة التى يمارسها الإنسان كحرفى، أو صانع يمارس حرفتـــه أو صنعته، أو كإدارى يشرف على إدارة الأعمال، وبذلك استطاع الفنان أن يعـــبر

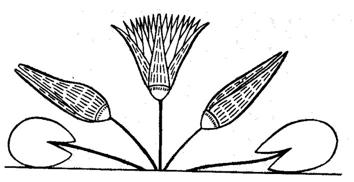
عن كل مظاهر النشاط الإنسانى فى خيط واحد يربطها، إبتداء من منـــاظر المــرح والألعاب البريئة، وإنتهاء بالمناظر الخاصة بتأدية الطقوس الدينية.

وفى نقش ممثلى الأقاليم، يقدمون القرابين بمقبرة "تى" بسقارة تظهر مجموعة من حاملات القرابين يحملن ثمار أراضى صاحب المقبرة، وما تزال عـــادة تقديــم ثمار الأرض شائعة حتى اليوم، إعتقاداً بأن ذلك يؤدى إلى راحة الميت. ونلاحـــظ فى المناظر الخاصة بتمثيل الأقاليم والمقاطعات المصرية فى أشكال بشرية تحمـــل منتجاتها الزراعية والحيوانية لتقدمها كهدايا إلى الملك، فى الإحتفالات التـــى تقــام بمناسبة إعتلائه العرش، أو الإحتفالات بيوبيله، قد إنتقلت إلى جدران المصــــاطب، مترجمة إلى مناظر تصور حاملات القرابين يمثلون الضياع التى يمتلكها صــــاحب المصطبة. وبرز دور الإلهام فى كثير من المشاهد الخيالية الجذابة، حينما يضيـــف الفنان التفاصيل اللطيفة المليحة، أو الغريبة الطريفة، أو المفاجئة، غير المتوقعـــة، التى كشفت عن موهبة الفنان الأصيلة، الذى كـــان يتـــأمل الخصـــائص الممـــيزة للمواقف التى أراد تصويرها.

ومن المعتاد أن تفسر مشاهد قتل الفرس النهرى علـــى أنـــها مـــن المـــهام الرئيسية الرسمية للملك. أو هى تمثل قتـــل روح الشـــر التـــى يمكـــن أن تـــؤذى المتوفى، والأمر كذلك فى مشاهد قتـــل طيـــور المســـتنقعات التـــى ترمـــز إلـــى الشياطين. ويتيح الصيد البحرى إصطياد سمكة البلطى (أينيت) ***Inet*** التى تســـكنها روح الميت بعد بعثها.

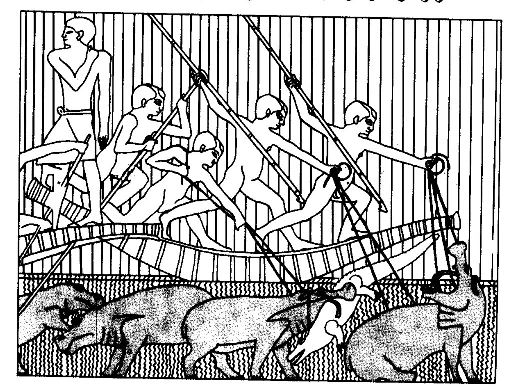
وتشهد نقوش مقبرة "تــى" (بســقارة) علــى المقــدرة المتطــورة للفنــانين المصريين على التأليف التشكيلى تبعاً للتقاليد التى أساسها دقة الملاحظة فى تصوير الحركات وتفاصيل مشاهد الصيد والرقص والعزف على آلات الموسيقى، ورحلات الزوارق فى المستنقعات وأعمال الحياة اليومية، مثل الزراعـــة وقطــف الكــروم وعصره. وفى منظر البحارة وهم يطعنون فرس النهر بالحراب، فى مقــبرة "تــى" بسقارة الأسرة الخامسة، نرى القارب مصنوعاً من سيقان البردى، التى يشد بعضها البعض بالحبال ويربط فى مقدمتها زهور البردى أو اللوتـــس، وكــانت تســتعمل هذه القوارب فى إجتياز النهر من شاطئ إلى شاطئ، غير أن أغلبـــها يُــرى فـــى مستنقعات البردى حيث يعتلى قمتها النبلاء، ويسيرون بها بيــن أحــراش الــبردى لصيد الطيور والأسماك وأفراس النهر، وكانت تسير حفيفة بدون مجاديف، حتـــى لا تحدث جلبة تخيف الطيور أو الأسماك. ولما كان فــرس النـــهر عــدو للفــلاح المصرى لأنه يمثل قوى الطبيعة المضادة، أصبح الفنان المصـــرى القديــم يمثــل فرس النهر على معظم جدران مقابر الدولة القديمة بين أدغال البردى والصيـــادين المزودين بالحراب يستعدون للقيام بشعيرة سحرية تهدف إلى صيد هـــذا الحيــوان وقتله، تلك الشعيرة التى كان يؤديها الملك بنفسه فى العصور اللاحقـــة. إذ يمثــل فرس النهر الإله "سيت" الذى قتل "أوزيريس" ومع ذلـــك فــإن الربـــة "تووريـــس" التى هى بمثابة حامية للولادة، وترمز إلى الخصوبة، تمثل فى هيئة فـــرس النـــهر كذلك، وهناك تمثال صغير خزفى بلون أزرق يرجع إلى الدولة الوسطى (محفـــوظ بمتحف اللوفر) يمثل الإله "سيت" إله الشر فى هيئة فرس النهر.





تمثال فرس النهر ــ الدولة الوسطى ــ طيبة،

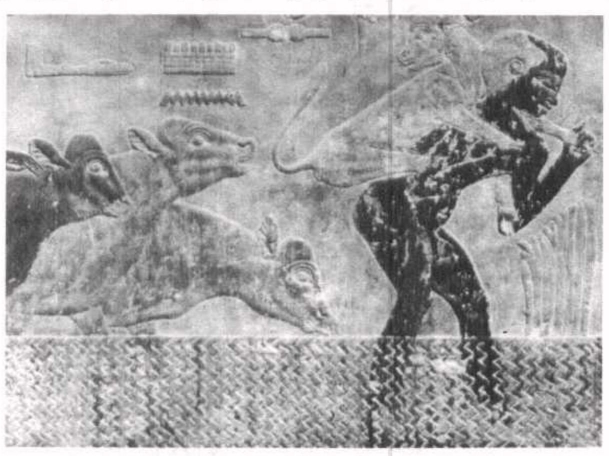
وأزهار اللوتس مرسومة على السطح المزجج للتمثال



الحيوانات فى بركة يزدحم فيها نبات البردى والبحارة يطعنون فرس النهر بالحراب، فأدار رأسه نحوهم فاغراً فاه من شدة الألم

ومن النقوش التى تتعلق بموضوعات الطقوس الجنائزية، هناك مناظر أخرى مثل إدخال الميت إلى المقبرة، وحاملات القرابين، ورحلات الحج فى مراكب إلى المدن المقدسة، ومنها "أبيدوس".

وقد تميزت الأعمال الفنية فى عصر الدولة القديمة بالهدوء وحسن التنسيق والإنتظام، والإلتزام بالمبادئ. ومن الملاحظ تزيين المقابر والمصاطب الفخمة فى الدولة القديمة بالعديد من أعمال النقش، ومن هذه النوعية النقش الذى يصور مشهد



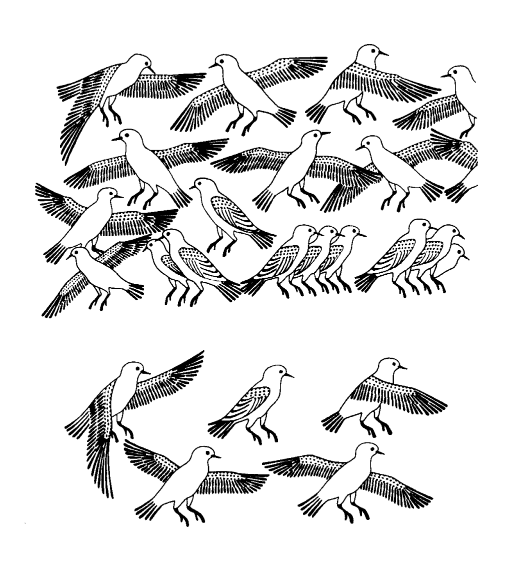
عبور الترعة، نحت جدارى، مصطبة "تى"، سقارة، الأسرة السادسة

"عبور الترعة" فى مصطبة "تى" بسقارة المنقوش ببروز خفيف على الجدار الشمالى لحجرة القرابين، وهو حافل بالحركة، فنرى فيه راعياً يخوض فى مستنقع مع مجموعة من الأبقار، وقد قام الراعى بحمل عجل صغير على كتفيه، وفوق ظهره يتطلع بشغف وخوف نحو أمه، التى تسير وراءه، وتتطلع إلى وليدها بجزع. وقد أبدع الفنان فى نحت وتصوير عملية عبور المواشى فى المياه

الضحلة والألوان التى لونت بها هذه الأعمال من النحت البارز، تعطينـــا إحساســاً بحيوية وعمق تفاصيل الحياة الريفية فى مصر خلال عصر الدول القديمـــة وفيـــها مشاهد من الحياة الجماعية التى تتم تحت إشـــراف رؤســاء متعـــاطفين يتمــيزون بالقدرة على الدعابة، والظرف. وقد استخدمت الألوان فى التعبـــير عـــن شـــفافية الماء بتلوين سيقان الأشخاص المصورين، ونلاحظ كذلك التـــدرج فـــى الألـــوان، وبدت ألوان المغرة الحمراء على الخلفية الحجرية الناعمة المائلة للإصفـــرار فـــى درجتين. ولقد أدرك الفنان ببصيرته الوجدانية تصوير الحوار الذى يجـــرى بيـــن العجل الرضيع محمولاً على كتف الغلام، وهو يتطلع إلى أمه مع القطيـــع، الـــذى يجتاز ماء الغدير، إنها ذروة من ذرى التعبير قد بلغـــها الفـــن المصـــرى القديـــم، إضافة إلى روعة الحركات الإيقاعية ورهافة الألوان والخطوط. ففى مقبرة "مـــرى روكا" (٢٣٥٠ ق. م) بسقارة منقوش مناظر تمثل مختلف مراحل زراعة الحقـــول، وتحمل الدواب حزم القمح. وقد سجلت بالهيروغليفيـــة النـــداءات العاميـــة التـــى يستعملها الفلاحون فى حث الحمير على العمل مثل "حا" و "حو .. حـــو". وكذلـــك ظهرت فى الصف الأوسط من النحت البارز صـــور الفلاحيـــن وهـــم يجمعـــون محصول الكتان، بينما يقوم آخرون بتحزيمه، وغيرهم يحصدون القمـــح والشـــعير على أنغام من آلة الناى التى يعزف عليها أحدهم، وفوق المنظر نص معنـــاه:"هيـــا أسرعوا يا رجال واعملوا بهمة .. ما أجمل هذا الشعير". وقد ظهر فـــى المنظـــر مجموعة من الماعز والحمير والثيران تدوس على القمح من أجل درسه.

وزادت المناظر التى تصور صفوف القربان فى المصاطب، مثلما هـــو فـــى مصطبة "بتاح حوتب"، وبذلك حل الطابع الدنيوى محل الطابع الجنائزى، فاكتســبت الموضوعات حركة مرنة وروح مرحة. والحكيم "بتاح حوتب" كان وزيراً للملـــك

"أسيسى" أحد ملوك الأسرة الخامسة (حوالى ٢٧٠٠ ق. م)، وكانت أعمال النحت البارز قد وصلت إلى مستوى عالٍ من الرقة المدهشة، والدقة المتناهية فى إبراز التفاصيل، والرقة فى تصميم عناصر المنظر. وهكذا ظهر موضوع النقش الذى وجد فى مقبرة "بتاح حوتب" بسقارة، حيث يظهر فيه وهو يشاهد أعمالاً مثل إقتلاع البردى وعبور الماشية، وصيد الحيوانات والطيور بالشباك وممارسة الألعاب، وصنع القوارب الخفيفة من نبات البردى.



مشهد صيد الطيور ــ مقبرة "نفرحربتاح" سقارة، الأسرة الخامسة ــ السادسة

هكذا جُمعت بين صفوف هذه المشاهد المختلفة والمتعاقبة صورة "بتاح حوتب" فى براعة فنية. أما مشهد صيد الطيور والحيوانات بالشباك، فيظهر فيه حبل الشبكة التى إمتلأت طيوراً، وهم نائمون على ظهورهم، وآخرون يجذبون حبل الشبكة وهم قعود، وكانت الشبكة تصنع من الجريد والأليـاف مـن الكتان، وعادة تكون سداسية الشكل، وبأحد طرفيها حبل قصير يربط إلى وتد، ويثبت فى الطرف الآخر حبل طويل يستخدم فى عملية الشد، وكان الصيادون يتركون جزئى الشبكة مفتوحين على الأرض أو على سطح المستنقع، وبمجرد تجمع عدد من الطيور، يتم شد الحبل، فتقفل الشبكة وبداخلها الطيور، وأغلب الطيور التى يتم إصطيادها من البط والأوز، أما السمك فكان يتم إصطياده، ويجمع فى سلال، وفى مقبرة "نخت" نشاهد رجلاً يحمل على كتفيه نيرا عُلقت على طرفيه مجموعتان من الأسماك.

وهناك نقش آخر فى مقبرة "بتاح حوتب"، يوضح كيف كان يبتدئ يومه حيث يسوى خادم له شعره المستعار على رأسه، وخادم ثان يعدل له ملابسه، وثالث يدلك قدميه، والأقزام الأربعة فى الجزء العلوى من اللوحة ينظمون عقود الوزير، وأثنان يلحنان أصواتاً موسيقية. وفى الصف الثانى أحد الموظفين يمد يده إلى الوزير بورقة، والوزير يمد يده ليتناولها، ومن خلفه خادمه يمسك بقرد، وثلاثة كلاب صيد للوزير. ورغم أن مثل هذه المناظر المفعمة بالحيوية كانت تصور أحداثاً وقتية، عابرة، إلا أنها بلمسة ساحرة تتحول إلى وقار ضمن إطار الحياة الروحية الهادئة الخالدة لصاحب المصطبة بنظراته الهادئة وهو يقف بثبات يشاهد مثل هذه الأحداث، كما لو كان يتبع مُثلاً عليا تجعل منه إنساناً هادئاً وساكناً متواضعاً.



رحلة على زورق بردى، مقبرة "تى" الأسرة السادسة، سقارة

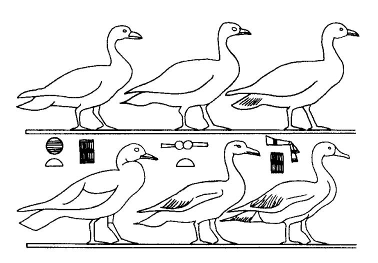
أما النقوش الهيروغليفية التى تحتل مكانها ضمن عناصر معظم أعمال الفن المصرى القديم تقريباً، فهى تضيف إلى موضوع العبور معنى حقيقياً، إذ كان بوسع الكاهن أن يبعث الحياة فى المشاهد المصورة أو المنحوتة، باستخدام صيغة صوتية معينة، وبنطق الألفاظ الإلهية. ورغم المظهر التزيينى لأكثر الموضوعات المرسومة، أو المنفذة فى الحلى والأوانى والأثاث، إلا أنها كانت ضرورية لضمان المحافظة على القوة الروحية فى العالم. والحقيقة أن مناظر الحياة اليومية

المنقوشة فى مصطبة "تى" وعلى جدران مقبرة "منا" تحتوى على عناصر حيويـــة وتلقائية مشوقة مثل الحياة فى الحقول، وداخل البيوت، إذ كانت الرغبـــة واضحـــة فى جعل المقبرة بيتاً للخلود، ومنزلاً يمتع أصحابـــه بنفـــس متعتـــهم فـــى الحيـــاة الأرضية، وكانت تتوقف براعة الفنان على مقدرته فى تحويل الفن إلى قوة لحفـــظ الحياة، وذلك ما جعله يسعى دائماً إلى أن يبعث الحياة فيما يصوره.

وفى مصطبة "عنخ ــ ما ــ حور" فى مشهد الأحبولة (الوقوع فى الشـــرك) يمكن أن يلتقط المشاهد حركة فى غاية المرح وخفة الروح. فالصيادون مســـتعدون لشد الحبل الذى يحبك الشبكة، وكانوا ينتظرون إشـــــارة يعطيـــها لـــهم الحـــارس المراقب الذى بإيماءة يصدرها، سوف يشير للّحظة المواتية، والرجـــل الـــذى تـــم تصويره أقرب الأربعة، يظهر من بين الحشائش. لقد تم التعبير عن الحركة اللينـــة من خلال جسم هذا الرجل الذى تركت حركة أكتافه دون تصحيح، وغاية الحركـــة فى الإيماءة التى يقوم بها لإعطاء الإشارة.

كانت جدران معابد ومقابر الأسرة الخامسة تُحلى بمناظر مختلفة، ومن نقوش المعابد الجنائزية ما يمثل بعض مظاهر الطبيعة وخيراتـــها مثـــل النيـــل والقمـــح، وقد مثل إله البحر رجلاً بخطوط متموجة على جسمه، فى حين ملئ جسم إله القمـح بالحبوب، ومن النقوش ما يُمثل الملك وهو يؤدى بعض الإحتفـــــالات والطقـــوس، ومنها ما يمثله وهو يصيد الأسماك والطيور وحيوانات الصحراء. ومـــن المنـــاظر صور تمثل صناعة الأوانى من الذهب والفضة. وفى معبد الشمس صورت مظـاهر الطبيعة المختلفة تمجيداً لإله الشمس. وقـــد إزدادت منـــاظر الأعمـــال الزراعيـــة والصناعية فى الدولة القديمة (النصف الثانى من عصر الأسرة الخامســـة) وكذلـــك

مناظر تَفقُد الأعمال فى الضياع، وهى نقوش تجمع بين دراسة الأحــوال وتطــور الحياة، وتعد متعة فنية يقصدها عشاق الفنون، ومن أهم المقابر بنقوشــها الجميلــة مقبرتا "تى" و "بتاح حتب" فى سقارة، لجمال الخطوط وأناقتــها وتنــوع الصــور، ووفرة التفاصيل وتداخل الأشكال وتعقدها وحيويتها. ورغم تشــابه المنــاظر فــى المقابر المختلفة، فليس فيها منظر واحد يشبه فى تفاصيله ودقائقه، مثله فى مقــبرة أخرى. وكان الفنان يستوحى تفاصيل موضوعاته التى تمــيزت بالحيويــة وبقــوة الملاحظة وبفيض الأحاسيس من الحياة، مما جعل كل عمل يُعد تحفة فنية رائعة.



البط المنزلى من مصطبة "تى" سقارة، الأسرة الخامسة

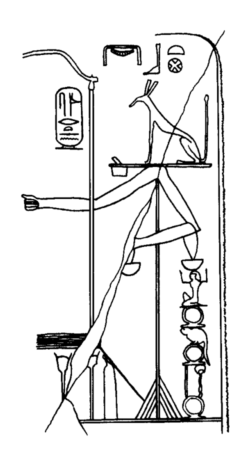
ومن مقابر الأمراء فى عهد "خوفو" إختفت مناظر الحيــاة اليوميــة، وكــان يكتفى بلوحة صغيرة تنقش عليها صورة المتوفى جالساً أمام مائدة القربان، وإلــــى جانبها قائمة بأنواع القرابين، وتمتاز هذه النقوش، بخطوطها القوية والبسيطة، وقلــة تفاصيلها، وشدة تنظيمها وترتيبها، وكان طرازه الهندسى الطابع يتفق مــــع طــراز العمارة فى ذلك العصر ــ عصر الملك "خوفو".

أما فى عصر "منكاورع" فقد أخذت المناظر التى تمثل الحياة اليومية، تُنقش فى مقابر الحكام والأفراد، ومن المناظر ما يصور الصناع وهم يقومون بممارسة حرفهم، مثل صناعة التماثيل والتوابيت وقطع الأثاث والحلى والأوانى، ومنها كذلك صور الراقصات والموسيقيين.

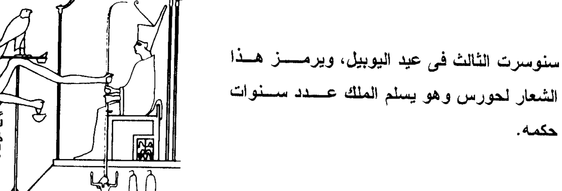
وكانت قد نشبت المنازعات على الحكم إبان نهاية الدولة القديمة، مما أصاب وحدة البلاد، وظهرت الدولة المتوسطة مع الأسر الحادية عشرة، حيث انعكست على ظروفها آثار من الضعف والإنهيار. ولم يعد الناس يقدسون ملوكهم، بل ينافسونهم فى زخرفة مقابرهم التى كانوا يعتبرونها بيتاً للحياة الآخرة. ومع ذلك نشاهد فى الأعمال الفنية التى ترجع إلى عصر الدولة المتوسطة. وفى مقبرة "إتى" (المحفوظة بمتحف تورينو) نشاهد أعمالاً فنية تعكس طابعاً جمالياً يميل إلى تفضيل العناصر التبسيطية والروح الشعبية. وفى مقبرة "إنتف إكر" بطيبة (الأسرة الثانية عشرة) مشاهد لراقصات ومغنيات ملونة، وعلى سطوح جدران مقبرة "مير" فى الدولة الوسطى ظهر رسم الراعى هزيل، ضامر البدن، من الصحراء، ويبدو أنه ينتمى إلى جماعات البشارين، الذين عاشوا على أطراف الصحراء المصرية، يمسك بعصاه ويجر وراءه بقرات سمان، مما أكد على السخرية من فقر وشقاء الراعى وراء صاحب القطيع. وكان القرن الثانى عشر قبل الميلاد قد شهد حروباً طويلة، وإنتشر الأجانب فى البلاد، وإزداد الإضطراب فى أمور الدولة، وإزداد فقر الشعب. وبالقرب من "بنى حسن" نعثر فى مقبرة "خنوم حتب" على صورة تتميز بالحركة الحيوية فى تشكيلها، وعلى طابع جمالى متحرر من التقاليد الحرفية.

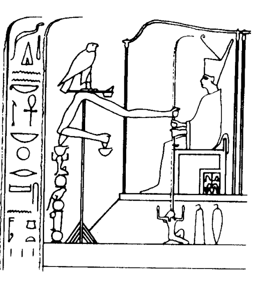


راية مالك الحزين، سنوسرت الثـــالث، الأســرة الثانية عشرة



سيت، على عتبة الباب العالى، سيزســتريس الثــالث، الأسرة الثانية عشره.



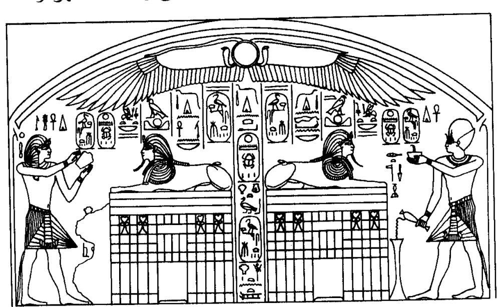


سنوسرت الثالث فى عيد اليوبيل، ويرمز هذا الشعار لحورس وهو يسلم الملك عدد سنوات حكمه.

ومن الموضوعات التى تناولها الفنان، الألعاب والرقص والصيد. وهناك لوحة لفتيات صغيرات لهن ضفائر يلعبن بالكرة بنشاط وحركة وحيوية. ومن نماذج النقوش الجدارية التى ترجع إلى عصر الدولة الوسطى، النقش الذى يمثل الملك "سيزوستريس الأول"، وهو يهرول هرولته الطقسية فى الإحتفال بعيده. وهذا العمل يقع فى معبد الإله "مين" فى "قفط"، ويرجع إلى الأسرة الثانية عشر، ونجد فيه إتقان فى تشكيل الجسم الرشيق المتسق، بحركته الطليقة، أما صورة الوجه فتعطى إنطباعاً بالنبل. وللملك نقش آخر يمثله وهو يعانق الإله "آتوم"، موجود فى إحدى دعائم هيكل سيزوستريس الأول فى الكرنك.

وبعد فترة من الفوضى (١٧٨٦-١٥٨٠ ق. م) بسبب إحتـــلال الهكســـوس، نشأت الإمبراطورية الفرعونية الحديثة، ومعها إزدهرت الفنون فى عـــهد الأســـرة الثامنة عشرة، وظهر الملوك فى الرسوم يقودون المعارك فـــى لوحـــات تمـــيزت بالأسلوب المتقن والتلوين المنسجم، أو يشهد على سلامة ذوق الفنـــان الفرعونـــى وبراعته فى تنظيم العناصر التى تؤلف موضوعات الفن فى ذلك العصر، مجموعـة الرسوم الجدارية التى إنتشرت فى مقابر الملوك والملكات والأشراف، بـــل وفـــى مقابر الفنانين.

ولقد جمعت النقوش البارزة فى عصر الدولة الحديثة بين النزعتين المثاليـــة والواقعية، مع ميل نحو التزيين والإتقان، كما بلغ النقـــش الملـــون البـــارز أعلـــى مستوى من الجمال والنضارة ومن إتقان للحرفة. وحينما فُرضت القواعـــد الدقيقـــة فى تصور الأشكال، كان ذلك من أجل المحافظة على وحدة المظهر وانتظامـــه.



لوح حجرى "تحتمس الرابع" يصور مشهد الأفق، الجيزة، الأسرة الثامنة عشرة

وبسبب قلة السمك المسموح به للفنان، نشأت ضرورة البحث عـــن إيجـــاد فـــروق طفيفة جداً فى المستويات فى النقش. وأضافت مفاهيم الجمال فى صياغـــــة الهيئـــة البشرية عاملاً يعلى من سمو ذلك الفن، حيث أن إطالة النسب فى رســـم الأجســـام يكسبها أناقة، كما أن الكشف عن الإتساق والإنسجام فيما بين الأجـــزاء المختلفـــة، أظهر هذه الأجسام فى حركة مرنة، وفى أوضاع أكثر حرية. وكذلك أضفى الفنـــان على ما نقش من وجوه تعبيراً وجمالاً ساحراً وأخاذاً، فظهرت الأجســـام النســـائية بخاصة متمتعة بجمال طاغ، وبخطوط إنسيابية نبيلة، إذ إتسمت بطـــابع الإغـــراء والفتنة بملابسها الفاخرة الفضفاضة.

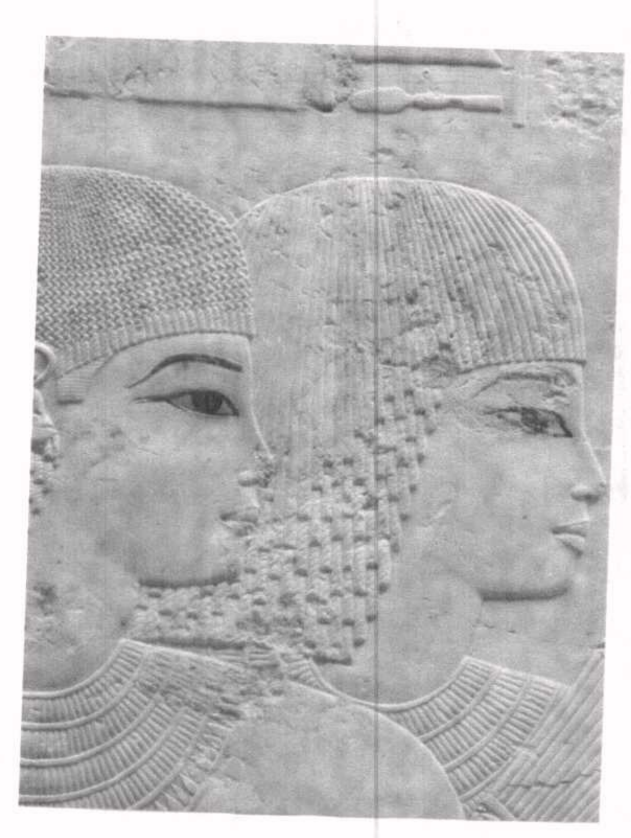
وتمتاز النقوش فى "معبد الدير البحرى" ببساطة أشكالها وإشاعتها لمشـــاعر الغبطة والبهجة، ومنها مشاهد الولادة الملكية من الإله "آمـــون رع" نُقشـــت فـــى مهارة، وتنم عن حسن ذوق. هكذا إنبثـــقت سمات الإزدهار فى النقـــوش البـــارزة البديعة فى معبد الدير البحرى، ففيه يبدو المحاربون وحاملو القرابين فـــى رشـــاقة وحرية، أوفر من ذى قبل. ويتجلى مزيد من الدقة، والعناية فى رسم تفاصيلهم، وأن لهم إحساساً واقعياً، قوياً وصادقاً. أما النقوش التى تصور البعثة التجارية إلى بـــلاد "بونت" فتتميز بالتفاصيل الشيقة الفريدة. وقد مثل الفنان أميرة "بونت" بتكتل جســـمها لحماً وشحماً، وهو ينثنى من ثـــقل ما يحمل.

وهناك نقش جدارى بارز، على صرح معبد الكرنك، يمثل "تحتمس الثـــالث"، وهو يضرب الشعوب الأجنبية، يتمتع بالبساطة والجمال، ويتوازن فى تكوينه. وفيـــه تمكن الفنان من تحقيق أسلوب فى فن النحت الغائر يحفـــظ الأشـــكال المنقوشـــة، ويحفظ خطوطها الخارجية، حيث يحيط بخطوط الأجسام هالة تتلألأ تحت الأضواء.

وأبدع أعمال فن النقش البارز، وأشدها سحراً نجدها فى مقابر طيبة حيـــث بلغــت حداً من الكمال، وأصبحت فى مثل هذه الأعمال نظرة العين أشد تعبيراً وأبلغ فتنـــة، وتُعد أعمال الفن هنا مثلاً للإزدهار فى عصر "أمنحتب الثالث".

وفى عصر حكم "أمنحتب الثالث" حدث تقدم فى فن النحت البـــارز الملـــون من ناحية التأكيد على خصائص الصور الشخصية، ونلاحـــظ ذلـــك فـــى مقـــبرة "رعموسى" فى طيبة، والتى يرجع عهدها إلى عصر "أمنحتب الرابع" قبـــل إنتقالـــه إلى العاصمة الجديدة (تل العمارنة)، وقد إستطاع الفنان هنا أن يســـتخلص نوعـــاً جديداً، ومزج فيه القواعد الفنية الموروثة مع شئ من مبتكراته أوحت بـــه العقيـــدة الدينية الحديثة، كنوع من التبشير بنهضة فنية فى عصر إخناتون. وهناك نقش فـــى مقبرة "رعموسى" يمثل الوزير مع زوجته "بتاح ميريت"، بلغ حداً رائعاً ومكتملاً من الجمال، إذ إستخدم الفنان طريقة غير تقليدية تصور العيون، وعمد إلى إبراز الجفن العلوى فوق السفلى أكثر مما يبرز فى كل النقوش الأخرى، ثم رسم محيط العيـــن والحواجب بخطوط قوية، توحى بعمق نظرة العين وبريقها، وتجعلها أكثر تعبـــيراً وجاذبية، لقد تميزت فنون هذه المرحلة بحب الطبيعة، حينما حرص الفنـــان علـــى تحقيق منتهى الواقعية وبخاصة فى نحت الأقدام والسواعد. وفى الحقيقـــة أن هـــذه المقبرة تُعد مثلاً لإزدهار الفن فى عصر "أمنحتب الثالث". وقد إتبع الفنـــانون فـــى تصوير الملك "إخناتون" مع زوجته أسلوباً رمزياً يكنى عن تفانى الزوجة فى حبـــها للملك، إذ ظهرت الزوجة ملتصقة بزوجها، حتى إختفى جزء كبير مـــن جســـدها، مندمجاً فى ظل الملك. أما نقوش "تل العمارنة" التى تصور مناظر الطيـــور وســـط النباتات، فتعبر عن رغبة الفنان فى أن يكمل بحركة الطير حركة الحيوان والنبات،

مما يشهد على رقى مستوى الأسلوب التأليفى، الذى يقوم على مبدأ الإتساق الحيوى العام، وعلى تناسق المجموعات اللونية.



نقوش على جدران مقبرة "رعموسى" وزوجته "بتاح ميريت" القرنة ــ طيبة الأسرة الثامنة عشرة

ويبدو أن سمة حب الطبيعة هى أهم ما يميز الفن فى عصر العمارنة (عــهد إخناتون)، لذا أدرك فن العمارنة واقعية وصلت إلى حد الغلو فى التشوهات بقصـد. وقد أتبع الأسلوب الواقعى، الأقرب إلى الحقيقة، فى تصوير مشهد الصيد فى مقـبرة "منا" ***Menna*** ، فى عهد "تحتمس الرابع"، حيث ظهرت الأصابع الخمس فى القــدم مرسومة من الجانب بشكل مناسب، كما تبدو رأس الحصان فــى النحــت البــارز الموجود حالياً فى متحف برلين، تتمتع بحياة نابضة جامحة. كــذلك تميزت النقوش



رأس حصان ، نقش بارز ــ تل العمارنة، محفوظ بمتحف برلين

فى ذلك العصر ، بتقنية عالية فى إبراز التجاويف فى النقــش، وبالجمــال الجــذاب وبالحيوية الطاغية، ونجحت الواقعية فى هذا العصر فى إبراز الطــابع المســيطر على الشخصية، وفى إحلال الحركة والحيوية محــل الســكونية الأكاديميــة. أمــا

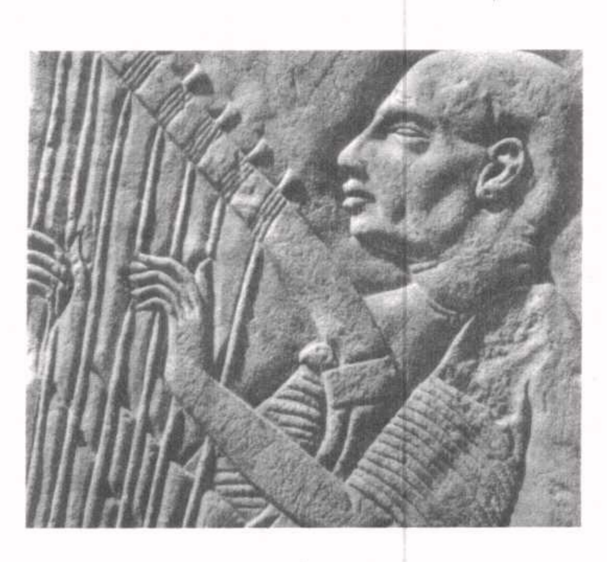
تكوينات مناظر النقوش فى تل العمارنة، فقد استبدلت فيها المناظر المتعددة التى تتألف من العناصر الموزعة على هيئة صفوف، والتى ميزت فن الدولة القديمة، بمشاهد تشغل الجدار بأكمله، وتؤكد على مبدأ وحدة الكل فى تناسق فتظهر الشخصية الرئيسية متصدرة بؤرة العمل، ثم تُوزع الشخصيات الثانوية بما يتناسب مع الفراغ أو يُستفاد من صور الخلفيات المعمارية أو الطبيعية، فى إبراز المنظور وكأنه فوق منصة مسرح، تلك التى تظهر عليها الشخصيات الأساسية بارزة فى صدر المشهد. وكان الفنان المصرى، قبل عصر "إخناتون" يهمل إبراز جمال السيقان والأقدام، أما فى عهد العمارنة فنرى لأول مرة سيقاناً ذات خطوط نبيلة وجميلة، وكعوباً دقيقة. لقد أضافت ثورة العمارنة مفهوماً جديداً عن واقعية التعبير، وبعثت فى صور الفن حياة وولدت أسلوباً ونهجاً جديداً نبع عن الصدق الخاص للفنان الإخناتونى، ومن المناخ التأملى الذى يعيش فيه، إذ دفعت حركة العمارنة الفنان إلى مزيد من التأمل الباطن، ونمو الرقة والرشاقة.



نقش جدارى "إخناتون ونفرتيتى"

تل العمارنة

أما النقش الذى يمثل عازف القيثارة الأعمى فيعكس التجسيد الحقيقى لمظهر الأسى فى تعبير الوجه المتألم.



عازف القيثارة الضرير، مقبرة "با — أتون — إم — حات" محفوظ بمتحف ليدن

فهذا التشكيل الرائع للوجه، والنقش الذى لا تتعدى سماكته عدة مليمترات، يعبر عن نجاح الفنان فى إعطاء الانطباع بالعمق وبالتعبير عن الإنفعال، ورغم أنه فى غاية الحزن والكآبة، فإنه يود المحافظة على سكونه ورصانته، وعلى موقفه الجليل. لقد عُثر بعد عهد "إخناتون" على تمثيلات صادقة لإعتمالات الشعور الحزين، والذى كان يظهر فى البداية من خلال حركات اصطلاحية. أما وجه عازف القيثارة الأعمى فيتضح من قسماته علامات القلق، وكان الفنان فى عهد "إخناتون" يظهر عنايته بالجمال التشكيلى. ويشهد هذا النقش على مقدرة الفنان

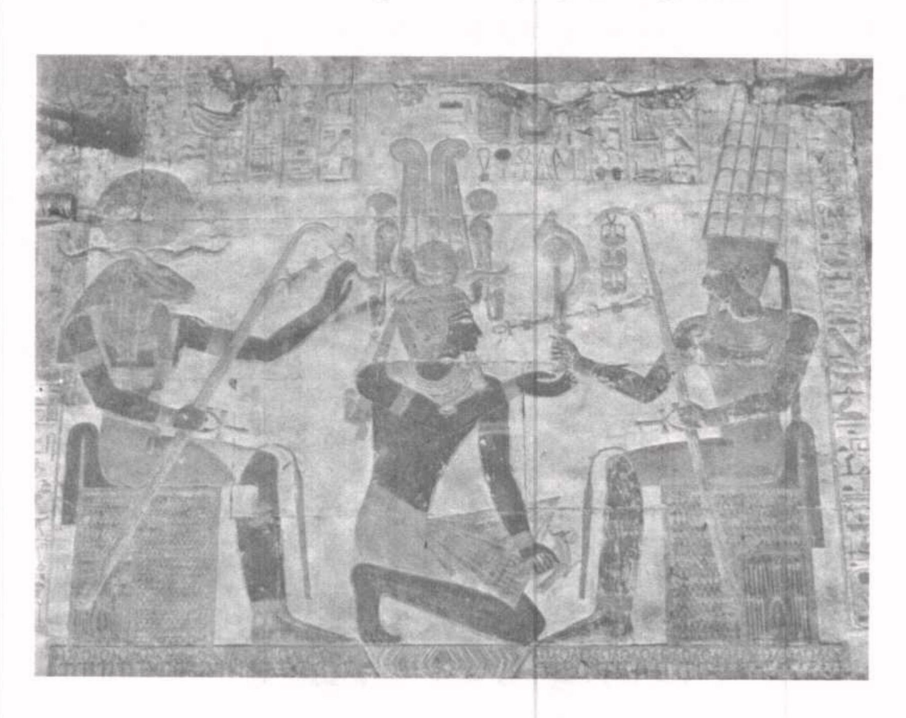
فى تجسيد المظهر الحقيقى لحالة الأسى، الذى لم يظهر بهذه القوة قبل ذلك، وبرزت قسمات الوجه المتألم فى غاية التعبير وبلاغته.

وفى مقبرة "حور محب" فى "منف" نقش يظهر فيه جماعة مـــن الآســيويين والليبيين والزنوج يطلبون من فرعون(حور محب) ملجأ فى زمن إضطربــت فيــه الأمور فى بلادهم، ويظهر أمامهم من يترجم توســلاتهم للقــائد. وتمــيز أســلوب صياغة الفنان بالجاذبية والتشويق، فكل مشهد يُعبر عن الطـــابع الفريــد للفنــان، ويكشف الأسلوب عن قوة خيالية، وعن حيوية التعبير، وعن دقة التفــاصيل، ممــا أفسح المجال لظهور موضوعات مأخوذة من الحياة اليوميـــة، وتُــبرز الصياغــة الصفات الغالبة على الأجناس المختلفة، والتمييز بين الشخصيات مع التنويــع فــى أشكال الحركة.



نقوش من مقبرة "حور محب" بمنف

وقد طُبعت النقوش فى مقبرة "سيتى الأول" فى طيبة، بسمة النقاء والجمـــال فى الخطوط، والبساطة والتوازن فى التكوين، ولــ "ستى الأول" نقش فـــى مقــبرة "أبيدوس"، يمثله وهو يقدم إلهة الحقيقة "ماعت" لأوزيريس. ونقش آخـــر يصـــوره راكعاً أمام الإله "آمون"، ويجمع هذا النقش بين صفـــات الجمـــال فـــى الأجســـام المستطيلة وتعبيرات الوجه الرصينة العذبة، والشخصية الواثــقة فى ذاتـــها. وقـــد عاين المصريون فى الكباش قوة الإخصاب فقدسوها.



مقبرة "سيتى الأول" فى وادى الملوك ــ طيبة الأسرة التاسعة عشرة

والمناظر الملونة فى مقبرة "سن نجم" (الأسرتين التاسعة عشرة والعشـــرين) رُسمت على سطح طينى مُغطى بطبقة بياض وموضوعها حقـــول "أيـــارو" وقـــد ظهر فيها صاحب المقبرة يحرث الأرض ويجمع القمح فى أشكال وألوان متناســـقة وحركة حيوية. وهنا نقش فوق عمود على شكل مصطبة ترمز إلى المقـــبرة التـــى يقوم على حراستها "أنوبيس"، والذى إتخذ خاصية أوزيرية، مثل صولجان "سيخم"ـ مدراس الحنطة.



رمسيس الثالث يصيد الثيران ــ معبد مدينة هابو ــ طيبة

أما النقوش التى مثلت "رمسيس الثالث" فى معبد "هابو"، فتعد تطوراً للواقعية المعبرة، ويتضح ذلك فى مشهد إحتضار الثيران، وقد أُصيبت بالرماح، وكذلك فى منظر المعركة البحرية التى شنها لصد غارات شعوب البحر المتوسط على مصر من الشمال، حيث ظهر الأسرى أمام الملك وتحت قدميه من شعوب قبرص وكريت.

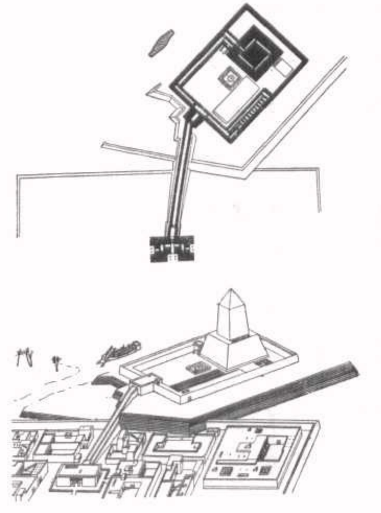
تقديس الحياة فى عمارة المقبرة والمعبد

إعتاد المصريون فى عصورهم الأولى دفن موتاهم فى رمال الصحراء، إذ كان من طبيعة الرمال الجافة أن تعمل على حفظ الجثث أمداً طويلاً، حيث زادت هذه الظاهرة من إيمانهم بأن الموت ليس معناه "الفناء الأبدى"، ومن خصائص الروح "با" إستطاعتها أن تتخذ ما تشاء من أشكال مختلفة، ورأوا أن القرين "كا" صورة لصاحبه، يولد معه ولا يختلف عنه إلا بعلامة فوق رأسه، وهى ذراعان متدتان إلى أعلى، ويُحتمل أنه كان فى إعتقادهم يمثل مجموع الصفات الروحية للحياة فى الآخرة، كالقدرة على الخلق أو الإرادة الخالقة. وقد تصور المصريون أن المقابر مداخل لعالم يسكنه الموتى فى أسفل الأرض تضيئه الشمس بالليل، وأن مدخل العالم السفلى هو الغرب. وتخيل المصريون نجوم السماء أرواحاً لملوكهم والموتى الأبرار فى عالم الخلود.

وفى السماء تصور المصريون أن الملك يدخل حقل الأسل (يارو) حيث يزدهر الزرع وينمو القمح والشعير، فيجلس على عرش كبير تُكرمه رعيته، ومنذ أن بدأ المصريون يدفنون موتاهم فى توابيت وفى غرف من اللبن، أو غرف محفورة فى الصخر، نشأت الحاجة إلى تحنيط الجثة. وتصور المصريون أقدم

الآلهة على أنه خلق كل شئ بفكرة، فكر فيها القلب الذى هو محل العقل والإرادة والشعور، فى العقيدة المصرية القديمة، ونطق بها اللسان فخلق جميع الآلهة على هذا النحو.

وكانت المعابد تسمى بيوت الآلهة. وقد بدا المعبد على هيئة كوخ من أعواد النبات ذى سقف مقبى، يتقدمه فناء على مدخله صاريان تعلوهما شاراتان. وبعد ذلك شُيدت المعابد من الحجر ومنها أطلال أحد معابد الشمس فى عهد الأسرة الخامسة، الذى أقامه الملك "نى أوسر رع" فى أبو صير (شمال سقارة) وكان يشبه معبد الشمس فى عين شمس، ويتألف من طريق صاعدة تؤدى إلى فناء واسع مكشوف، تقوم فى مؤخرته مسلة فوق قاعدة مرتفعة، ومن خارج المعبد سفينة كبيرة من الخشب فوق قاعدة من اللبن ترمز إلى إحدى سفينتى الشمس. وهكذا كان معبد الشمس مكشوفاً تغمره أشعة الشمس، ولم يكن يحتوى على تمثال، إنما المسلة كانت رمزه المقدس.



معبد الشمس الذى بناه الملك "نى أوسر رع" أحد ملوك الأسرة الخامسة، تصميم للمعبد وتصور تخطيطى لحالة المعبد فى الزمن القديم

ومع ذكر العمارة المصرية القديمة يخطر ببالنا على الفور الأهرامات والمعابد بصروحها الشامخة، وبتماثيلها الضخمة، والأروقة بسقوفها وهى ترتكز على الأعمدة، والبرور الحجرية بحلياتها الجميلة. لقد تجاوز فن العمارة فى مصر كل ما أنجزته أى حضارة أخرى، حينما كُرست العمارة لإنشاء معابد للخلود، تصمد أمام أسباب الفناء، ولذلك بُنيت المعابد بالأحجار (الجرانيت والحجر الجيرى والرملى) على خلاف المنازل والقصور التى إستُخدم فى بنائها الطوب اللبن والخشب. وبحث المعمارى عن إبداع نمطين متميزين من العمارة، يتناسبان مع طابعين مختلفين جوهرياً، نتجا عن إختلاف الخامات المستعملة فى كل نمط.

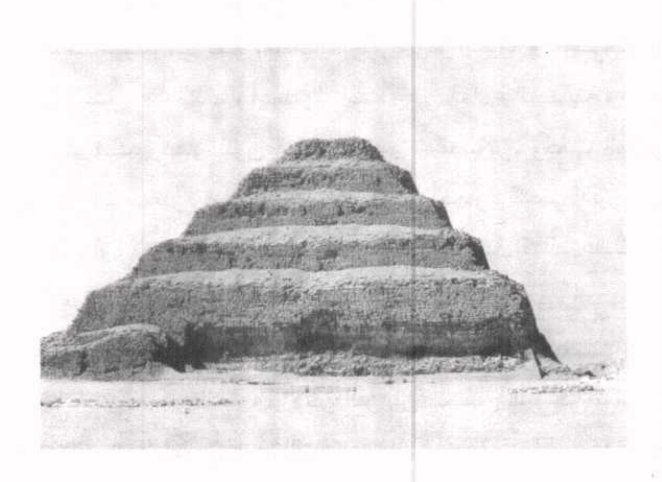
ورغم موقف المصريين من فكرة الموت، فإننا نلاحظ ضروب المتعة التى مارسوها فى حياتهم الدنيوية، فلم يكن الشعب المصرى كئيباً، أو مهتماً بأساطير الموت فحسب، بل بلغ حب المصريين للحياة أن أرادوا تخليد ملذاتها بعد الموت. وكان المتوفى يود أن يصور فى مقبرته الأنشطة التى يتمنى أن يستمتع بها بعد الموت، كما أن الموت لم يكن يمثل بالنسبة له أكثر من إمتداد للحياة. أما بقاء الروح حية فى العالم الآخر، كما كان يعتقد، فإنه يتوقف على بقاء جسم المتوفى محفوظاً. وقد كان التحنيط من أجل حماية الجسم وبقائه سليماً فى المقبرة. وكان القصر الملكى والمنشآت الملحقة به تسمى "البيت الكبير".

إن لكل شئ فى العمارة المصرية القديمة مدلول كونى، فالمعبد يمثل الكون، ويمثل السقف صورة السماء، فيصور مثل حقل أزرق مزروع بنجوم من ذهب. وفى المعبد تبدو الأرض وكأنها من طمى غير مستوية، والأعمدة بمثابة نباتات تمثل صورة الأرض الخصبة، وهى تتخذ فى الغالب أشكال زهور اللوتس والبردى

أو سعف النخيل. وفى العمارة المصرية القديمة يمكن ملاحظة أن أصـــل الطنــف (الكورنيش) هو سعف النخيل الذى كان يُترك إلى أعلى الجدران المبنية من السعف المتقاطع طولاً وعرضاً. وقد ظهر ذلك الطنف يزين صرح معبد الأقصـــر، الـــذى يقع بين البرجين. وهناك نوع آخر من المنازل، كان يُصنع من جـــذوع الـــبردى، ويُربط فيه رأس النبات بخيوطه بشكل خاص، ويثبت السقف تحت هـــذه الـــرؤوس التى تظل بارزة، ومجموع الرؤوس تشكل مع بعضها صفاً، ممـــا جعـــل شـــكلها مصدراً لنوع من الزينة المعمارية، خاصة بـــالطرف العلـــوى للجـــدران، اســـتمر المعمارى ينفذها، حتى آخر العصور الفرعونية، وهى تعرف باسم "خكر".

بدأ تطور العمارة فى تاريخ مصر، فـــى عـــهد الأســـرات منـــذ أن شـــيد "إيمحوتب"، مهندس الملك "زوسر" (الأسرة الثالثة) على هضبة سقارة، هرماً مكونـــاً من عدد من المصاطب، التى يعلو بعضها البعض، ومن بعدها إرتفعـــت المبـــانى وإتسعت. وبُنيت صروح المعابد وأعمدتها، إضافة إلى القلاع الحصينة والأســـوار المنيعة، وصاحب ذلك إزدهار فنون النحت والنقش والتصوير. وكانت المقابر فـــى البداية مجرد حفرات صغيرة توضع فوقها كومة من أحجار، لتحمى القبر مـــن أن تذرو الرياح ما يعلوه من رمال، فتتعرض الجثة للتلف، ولتدل كذلك علـــى مكـــان القبر. وكان المتوفى يدفن فى وضع القرفصاء، وتغشـــى جوانـــب القـــبر بـــالطين والخشب، وتوضع فى المقبرة بعض الأوانى من الفخار والأثاث وأحياناً يقسم القـــبر إلى مكانين أحدهما يخصص للجثة، والآخر للقرابين. ثم بُنى القبر فى بداية عصـــر الأسرات على شكل مصطبة وتراءى للبناء بعد ذلك، أن القبر ضائع بين صخـــور الرابية، فإتبعها المعمارى من فوقها بمصاطب أخرى أصغر منها فى الحجـــم، ثـــم جاءت الخطوة التالية، وهى بناء هرم كامل.

وكان "إيمحوتب" أول مهندس يستعمل الحجر فى البناء إذ يُعتبر هرم سـقارة المدرج (٢٦٣٠-٢٦١١ ق.م) أول بناء حجرى كامل يُشيد علـى وجـه الأرض، ويتمتع بدقة رائعة وبنسب مضبوطة. وعُبد فى بعض العصور المتأخرة، بإعتبـاره إلهاً للطب. وحينما أراد "إيمحوتب" أن يجعل هذا الصرح منظوراً على بعد، فإنـه بنى فوق البئر الجنائزى والأقبية ثلاث مصاطب تبعها بمصطبتين، حتى أنشأ هرمـاً مكوناً من ست درجات. وضم "إيمحوتب" للـهرم، ولأول مـرة معبـداً جنائزيـاً، وأُقيم فى المنطقة ملحقات يقصد منها تهيئة المكان، الذى يعتقد فرعون أنه سـوف يواصل فيه حياته الملكية فى العالم الآخر. وقد شُيد أمام مدخل المعبـد رواق مـن الأعمدة التى إتخذت شكل حزم نباتية، وأُلصقت بالواجهة الشمالية للـهرم حجـرة ضمت تمثالاً للملك "زوسر".



هرم "سقارة" المدرج للملك زوسر (٢٦٣٠-٢٦١١ ق. م) ملك الدرجات الست من الحجر الجيرى

لقد بُنى هرم "زوسر" المدرج من ست مصاطب أُقيمت فوق بعضـــها وكـل منها أصغر حجماً من التى تحتها، ويبلغ حجم إرتفاع الهرم حوالى الســتين مــتراً وكُسيت جدران ممراته الداخلية بكسوة من الخزف الأخضر، وأُحيط بسور كبــير، وكانت الأبنية الملحقة به تمثل آيات من هندسة البناء الرائع، وتكشف عن منتـــهى الدقة والإتقان. وقد تميزت فنون العمارة فى الأسرة الثالثة برشاقتها وقلة زخارفـها، ويتجلى ذلك فى مبانى "زوسر" بخطوطها المتكسرة، التى تبدو واضحة فى الـــهرم المدرج نفسه، وفى السور الخارجى الكبير، وفى الأعمدة المقناة، حيث تحليها مـــن أسفل لأعلى القنوات، وكذلك الأعمدة المدورة التى تشكلت على هيئة حزمة الغـاب. وكان الهرم مغطى بغطاء أملس من الحجر الذى إختفى الآن تماماً، وفى جانب مـن الهرم بقايا آثار ما يسمى "البيت الجنوبى" ومنها عمودان مخشخنان تذكرنـــا بقـوة الأعمدة الدورية، وفى جنوب الهرم المدرج هناك هـــرم "أونـــاس" مـــن الأســـرة الخامسة، الذى يحتوى على نصوص عقائدية مسجلة فى الدولة القديمة، وتهدف إلى حماية الملك المتوفى فى العالم الآخر ومكتوبة بالهيروغليفية وملونة. وتمتد جبانــــة سقارة حوالى ثمان كيلومترات، وهى الأكبر فى مصر من الناحية التاريخية، ومـــن حيث الأهمية لأنها تضم كل الأسر الأساسية، حتى العهد البطلمى. والإله الرئيســـى للمقبرة هو "سوكر". وفى كل المنطقة التى يسيطر عليها الهرم المدرج، يمكـــن أن نعثر بالقرب منها على أهرامات أخرى ومصاطب تميز مختلف الحقب، والحقيقـــة أن كلمة مصطبة تعنى مقعد، وهى تصف هنا حجرة الدفن التى على شكل مسـتطيل بجدران منحدرة بشكل خفيف.

وقد يُفهم الهرم ذو الدرجات مثل هرم سقارة، كنوع من التصور لدرج يتيـــح الصعود للسماء، وكانت المسلات فى العمـــارة المصريـــة القديمـــة ذات الرمزيـــة

الشمسية، تنتهى بهريم مغطى بورقة من ذهب كمعدن له رمزية شمسية، مما يؤكـــد مسألة الرمزية الشمسية للأهرامات المصرية، بالإضافة إلى الوظيفة الجنائزيـــة. إذ أن الشمس تموت كل مساء، فتولد من جديد فى صباح اليوم التـــالى فـــى العقيـــدة المصرية القديمة. لقد ساد الإعتقاد بأن الفرعون ما هو إلا ابـــن للإلـــه "رع" إلـــه الشمس، هذه الفكرة نشأت منذ عهد الملك "خفرع" ونشأت معها أســـطورة شـــعبية تحكى أن الملوك الثلاثة الأوائل من ملوك هذه الأسرة الخامسة، أبناء للإلـــه "رع"، أنجبهم من زوجة أحد كهنة هليوبوليس.

نحتت الأعمدة فى العصور المبكرة قطعة واحدة من الجرانيـــت مـــهما بلـــغ إرتفاعها، ومن الأعمدة نوع نخيلى الشكل، ويتشكل من ســـاق مســـتديرة وتاجـــه من سعف النخيل، أما العمود اللوتسى فهو عبارة عن ساق مضلعـــة تتكـــون مـــن أعواد مستديرة تنتهى ببرعم اللوتس، إما مقفلاً أو متفتحاً، أما العمود البردى الشـكل فيتميز بضيقه عند إتصاله بالقاعدة، وينقسم بدنه المستدير إلى تضليعـــات بـــارزة، وتاجه مقفول. وكان البردى منتشراً فى الدلتا التى سُميت بأرض البردى، وســـيقانه تمتد إلى أعلى ومقطعها مثلث الشكل، وأزهاره خيمية، وقـــد بـــالغ الفنـــانون فـــى تصويرهم لأصحاب المصاطب فى رحلاتهم لصيد أفراس النهر وســـط الأحـــراش الكثيفة من البردى، على إعتبار أن البردى يرمز إلى الدنيا، وهى تتأهب للميـــلاد. وكذلك كانت الأعمدة بزخارفها المأخوذة من أزهار البردى وأعواده تمثل دعامـــات فى المعابد، بل ترمز إلى ولادة الكون كل يوم، إذ كان الـــبردى دائـــم الخضـــرة، كما تشابكت سيقانه الطويلة وأزهاره فى أحراش ظليلة، حيـــث إختبـــأت "إيزيـــس" وابنها، مثلما تختبئ الزواحف وصغار الحيوانات، وكانت الطيور تحلق فوق تلـــك

الأحراش، ولما كانت زهرة البردى تشكل قرصاً يشبه قرص الشمس فإنها صُورت أحياناً بين قرنى البقرة "حتحور" أم الشمس.

أما الطيور بمجموعاتها الكبيرة، فقد رُسمت وهى تطير فوق أعواد البردى فى صور المستنقعات، كما رُسمت الأعشاش وبها الأفراخ، حيث أجاد الفنان فى رسم خصائص كل نوع فى مهارة بالغة، وبألوانها المطابقة. وعُثر فى إحدى مقابر الدولة الوسطى على أفريز نُقش عليه تسعة وعشرون نوعاً مختلفاً من الطيور، من بينها خفاشان. وتظهر هذه الطيور منتشرة وسط المزارع الخضراء والأزهار تضرب الهواء بأجنحتها بحيوية. ومن بين أنواع الطيور، العصفور والغراب والهدهد والحمام، إضافة إلى أنواع من الطيور المهاجرة، وتظهر فى مناظر المستنقعات أنواع من الطيور المائية مثل أبو قردان، وأبو ملعقة، وأنواع مالك الحزين من بينها أبو شوشة والعنقاء، وأنواع من البط والأوز والبجع. وصور الفنان طيور البط والأوز مذبوحة ومعلقة ومربوطة فى هيئة حزم.

وفى بداية عصر الأسرات إستُخدم الطين فى كساء السيقان النباتية فى عملية تشييد الأكواخ البدائية، ، ومع إستخدام قوالب الطين وكتل الأخشاب فى الأسقف ودعائم الجدران تغيرت أساليب البناء وبخاصة فى القصور والمعابد، ومع ذلك فقد حرص المعماريون على تزيين تلك المبانى بزخارف توحى بشكل المبانى القديمة، التى كانت تُبنى بالسيقان النباتية، ثم ظهرت علامات التطور فى فن العمارة بعد إكتشاف المواد الأكثر صلابة، مثل قوالب الطين أو الحجر، بدلاً من الحزم المربوطة من سيقان البردى، ومن السقوف المقامة بجذوع النخيل. ومع بداية عصر "إيمحوتب" إستُخدم الحجر فى إقامة بعض أجزاء المبانى مثل

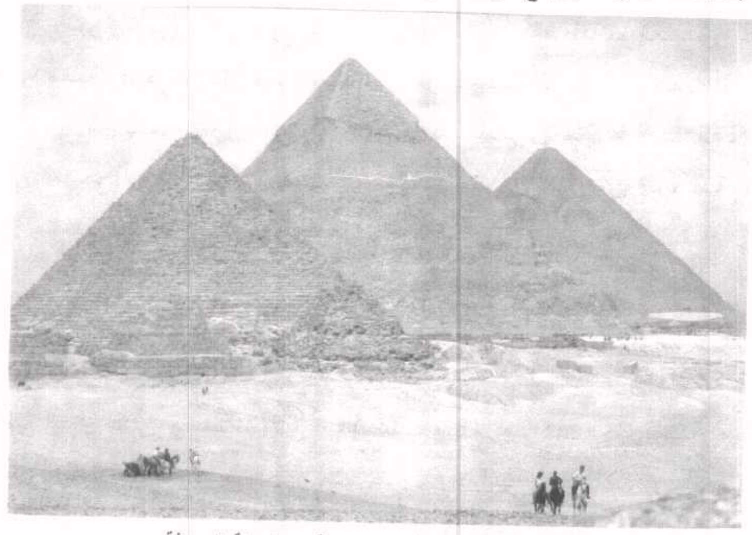
الأعتاب للنوافذ ودعائم الأبواب، كما إستُخدمت الأحجار فى إقامة مبانى النبـــلاء أو المنشآت الجنائزية.

وتتكون مقبرة الملك "زوسر" من مجموعة من الممرات والدهاليز تقع تحـــت مبنى حجرى، يتكون من ست مصاطب مستطيلة لها جوانب مائلة، وتضم المســاحة التى تطل على الهرم مجموعة من الساحات والصروح، مثل الصروح التى أُقيمــت بمناسبة الإحتفالات بيوبيله الثلاثينى، حيث كان الملك يقـــوم عـــادة بـــأداء بعــض الطقوس مرتين، الأولى باعتباره ملك للوجه القبلى فيرتدى الرداء الخاص بذلـــــك، ويستخدم الشارات المميزة بحكام الوجه القبلى، ثم يقوم بـــأداء الطقـــوس الخاصـــة بإعتباره ملك الوجه البحرى. والحقيقة أن الغرض من إنشاء مثل هذه الصروح هــو تحقيق الأغراض السحرية.

ويمكن ملاحظة عملية تقليد الأبواب الخشبية التى بُنيت بالحجر حتـــى بـــدت وكأنها مفتوحة للدخول، بالإضافة إلى محاكاة حجريـــة أخـــرى لبعــض الأبـــواب الخشبية المغلقة. وهكذا أضحت سيطرة الطبيعة الوهمية على تصميـــم مثـــل هـــذه المنشآت، إذ إستطاع البنائون أن يشكلوا من الأحجار، ومن البنـــاء ذاتـــه أشـــكالاً زخرفية مماثلة للمواد النباتية، التى كانوا يستخدمونها من قبل مثل عمـــل نتـــوءات حجرية على شكل حزم سيقان البردى، تمثل أعمدة ذات تيجان علـــى شـــكل قمـــم رؤوس النخيل، مما أكسب التشكيل الحجرى، روحاً مـــن الواقعيـــة الحيويـــة. إن إستمرار هذه الطريقة فى إستخدام الأحجار فى بناء الأهرام هو دليل علـــى تـــأثير كهنة هليوبوليس، إذ أن للشكل الهرمى دلالة فى عقيدة عبادة "رع" إلـــه الشـــمس، التى كانت سائدة فى هليوبوليس. ولو أن أهرام دهشور، وميدوم كانت ذات طـــرز

مختلفة عن الشكل الهرمى الكامل. أما هرم "ميدوم"، بمحافظة بنى سويف، فهو الذى بدأ بناءه الملك "حونى" وأكمله الملك "سنفرو" (مؤسس الأسرة الرابعة) وتوجد حوله جبانة للنبلاء وبها عدة معابد، أهمها مقبرة "نفر ماعت" ومقبرة الأمير "رع حتب" وزوجته "نفرت"، ويبدو هرم "ميدوم" (٢٦٣٠ ق.م) قائماً فوق تل على شكل قمعى.

أما الهرم بشكله النهائى كبيت للخلود، فنرى نموذجاً له فى الأهرامات التى أُنشئت على هضبة الجيزة لـ "خوفو" فى عهد الأسرة الرابعة (٢٥٧٥ ق.م) ابن الملك "سنفرو"، واسمه بالكامل "خنوم خوفوى". وكان الوزير "حم أيونو" المسئول عن بناء هذا الأثر الذى بلغ درجة من الدقة مدهشة. وقد إستُخرجت الأحجار التى



أهرام الجيزة ــ الأسرة الرابعة ــ الدولة الحديثة

إستخدمت فى بناء جسم الهرم من المحاجر القريبة فى المنطقة، أما الأحجار التـــى إستُخدمت فى الكسوة الخارجية فهى أحجار أكثر نعومة ونقاء، وتلك التى إســتُجلبت من محاجر طره، بشرق النيل. ومن النظريات التى تفسر الطريقة التى أتبعت فـــى بناء الهرم نظرية قدمها "دوس دنهام" ***Dows Dunham*** تفـــترض أن المصريــين القدماء قد قاموا ببناء أربعة طرق من ركام الدبش وقوالب الطين صاعدة بميل إلـــى أعلى، وبزوايا محددة، حول كل واجهة من واجهات الهرم، وكانت هـــذه الطـــرق الصاعدة ترتفع وتعلو كلما إرتفع بناء الهرم، حتى تم بناء قمة الهرم، وبعـــد ذلــك قاموا بصقل أحجار الكسوة الخارجية من أعلى إلى أسفل، مع إزالة بقايـــا الطـــرق الصاعدة. والحقيقة أن هرم "خوفو" يُعتبر إحدى عجائب الدنيا السبع.

وبجوار الهرم الأكبر، وبعض مصاطب الملكات بالمنطقة تم العثـــور علـــى حفرة مغلقة، ومغطاة بكتل حجرية وبداخلها مركب كبـــير مفكــك إلـــى أجـــزاء، ومصنوع من خشب الأرز، وهو يُعد أكبر مركب جنائزى عُثر عليه عـــام ١٩٥٤، ومن المرجح أن هذا المركب كـــان يُســتخدم فـــى الأغـــراض الدنيويـــة، قبـــل أن يُستخدم فى الموكب الجنائزى للملك "خوفو".

لقد أُقيم هرم "خوفو" الذى يتوج قمته هريم أو غطاء حجرى، من كتل حجرية ضخمة على مساحة إثنى عشر فداناً، ويُعد الهرم مثالاً على القـــدرة الفائقـــة علـــى تنظيم العمل إذ أن إرتفاعه حوالى ١٤٠ متراً، وتبلغ عدد كتله الحجريــــة حوالـــى ٢,٣٠٠٠٠٠ حجراً متوسط الحجر منها طنان، وقد استعان هذا الفـــن المعمـــارى بعلوم الهندسة والحساب، فطول كل من أضلاع قاعدته نحو ٢٣٠ متراً. وفى هـــذا الهرم بُنيت غرفة الدفن فى جوف المبنى بدلاً من تحت أرض الـــهرم. وللوصـــول

لحجرة الدفن ينبغى السير فى عدد من الدهاليز المتعاقبة صاعدة ومنحــدرة. ومــن المرجح أن مثل هذه الأهرامات قد شُيدت أولاً ببناء طبقات من البناء، على شــكل المدرج حتى يصل إلى قمته، ثم يُكسى البناء إبتداء من قمته إلــى قاعدتــه بكتــل الحجر الجيرى أو الجرانيت. ومن المحتمل أنه قصد بضخامة الهرم التى تفوق حــد التصور أن تقاوم المقبرة الزمن، وتتحدى الفناء، وتضمن الخلود، ولا تتمثل روعــة الهرم فى ضخامته وتساميه فحسب، وإنما تتمثل كذلك فى دقــة بنائــه، إذ أُقيمــت جوانب الهرم وزواياه بدقة بالغة وكــثرت بداخــل الــهرم الســراديب الهوائيــة، والمجازات الصاعدة والهابطة، أما غرفة التابوت فهى بسيطة المظهر، خالية مــن كل زخرف، بُنيت حوائطها من حجر الجرانيت، وبها منفذان للهواء يخترقان الــهرم وفوقها خمس غرف صغيرة بعضها فوق بعض لتخفيف ثقل البنــاء علــى حجــرة التابوت. ويمثل الهرم أشعة الشمس مثلما يمكن رؤيتها ساقطة على الأرض. وفــى الحقيقة أن الفكرة الدينية فى بناء الهرم ترجع إلى العقيدة التى تقدس الشــمس "رع"، وقد لوحظ فى معبد "رع" فى "هليوبوليس" أن طائراً أبيض اللون وقــور المظــهر يحط على شجرة قائمة. ولما بُعثت عقيدة الشمس القديمة، إســتعاض المصريــون عن الشجرة بمسلة إعتبروها محطاً لهذا الطائر، وأقاموا ضريح فرعون على هــذا النحو الهرمى المدبب القمة. وكانت الأهرامات تمثل جزءاً من مجموعة معماريــة، عبارة عن معبد جنائزى ملتصق بأحد جدران الهرم من الخارج، ورواقاً يتبعه ممـر مسقوف تضيئه فتحات طويلة، وينتهى إلى المعبد الجنائزى الذى تقام فيــه مراســم الدفن. وكان هذا المعبد يشتمل على خمسة تماثيل داخل تجــاويف فــى الحــائط، وهيكل به باب وهمى، يعتقد أن الميت بإمكانه أن يتصل بالأحياء عندما يتــاح لــه

الخروج منه إلى خارج القبر. وأمام ذلك الباب تقع المـــائدة المخصصـــة لوضــع القرابين والأطعمة التى يضعها الكهنة وتقدم للميت.

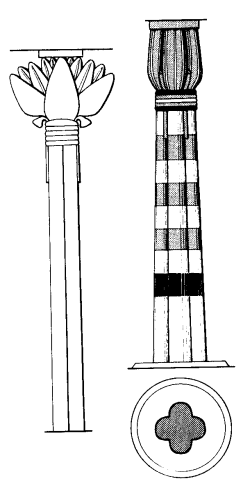
ومن نماذج الأهرامات التى أُقيمت على هضبة الجيزة فى الأســرة الرابعــة كذلك هرما "خفرع" و "منكاورع". وكان الهرم يُشيد كجزء من مجموعة معماريـــة ضخمة، إشتملت على معبد الوادى الذى بُنى على حافة الماء، ثم طريق يبــدأ مــن الأرض الزراعية، ويصعد إلى حافة الصحراء، حيث المكان الذى يرتفع فيه الهرم، لقد توقف بقاء.مصر على الإستخدام الأمثل لمياه الفيضان فى الرى، بفضل تنظيــم السكان من أجل تشييد وصيانة القنوات، وقد استغل المصريون خبراتهم فى أعمــال الرى التى تُركت عبر مئات السنين، وإستُخدمت الطاقة البشرية المنظمة فى بنـــاء المعابد والمقابر. وظل الهرم هو التصميم الأمثل للمقبرة الملكيـــة، وشــكل الــهرم الكامل ذو قاعدة مربعة. وكُسبت جدران غرفة الدفن فى الهرم وسُـــقفت بأحجــار ضخمة، يؤتى بها من أسوان، ويكاد باطن الهرم أن يترك أثراً هادئاً رهيباً.

ومنذ عهد الملك "خوفو" انتقلت الجبانة الملكية إلى الهضبـــة المطلــة علـــى الجيزة، وبذلك غدت الجيزة مقراً للفن الراقى، أمـــا "خفــرع" فأقــام هرمـــه فـــى الجنوب الغربى من هرم أبيه، وما تزال بعض أجزائه العليا تحمل آثاراً من طبقـــة الكساء التى كانت تغطى جدرانه. أما هرم "منكاورع" خامس ملوك الأسرة الرابعــة، فهو أصغر كثيراً من الهرمين السابقين، وإرتفاعه اثنين وستين متراً، وكان جـــداره مكسو من أسفل بطبقة من الجرانيت. وفى معبد الوادى للملـــك "خفــرع" تتجلـــى الروح الفنية أجلى ما تكون، فهذا المعبد يُعد أروع ما يُعرف من طـــراز العمـــارة ذات الخطوط المستقيمة، إذ أكتفى بضخامة خطوطه وبجمـــال ألـــوان الحجـــارة،

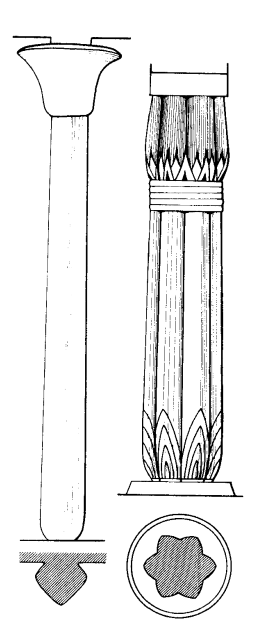
وبكمال صقلها، دون أى زخرف أو نقش، وكانت أشعة الشمس تتسرب إلى المعبد خلال فتحات قريبة من السقف، فتتلألأ على السطوح المصقولة للجدران والأعمدة، ثم تنعكس أضواؤها على التماثيل ذات الألوان المختلفة، مما كان له أثر رائع فى النفس. ويشهد هذا الهرم على قدرة المهندس والبنائين والعمال المصريين، على قطع ملايين الأحجار الضخمة ونقلها، وإجادة نحتها بدقة بالغة، ومن المؤكد أن وراء ذلك دقة تنظيم العمل الذى قام به آلاف العمال.

وتختلف عمارة الأسرة الخامسة عن عمارة الأسرة الرابعة، فرغم أن مبانى الأسرة الخامسة غير ضخمة، إلا أنها تتميز بإستخدام الأعمدة الجرانيتية التى تحاكى النخيل أو البردى، وبما كان على جدران معابدها ومقابرها من مناظر مختلفة، مما يؤكد على المبدأ الأساسى فى الفن الفرعونى، وهو الإنطلاق فى التعبير الفنى عن الأشكال الواقعية فى الطبيعة التى شاهدها الفنان فى البيئة من حوله، من حيوانات ونباتات وأسماك وطيور، فجسدها تجسيداً فنياً فريداً حتى أصبح الفن الوحيد الذى أقام عمارة المعبد من أروقة وأعمدة، على شكل سيقان وأزهار البردى واللوتس وسعف النخيل، وكان المعمارى فى مصر يستوحى فى شكل تاج العمود البردى المقفل أو المفتوح، فأصبح التاج يشبه أحياناً مظلة أو ناقوساً معكوساً، وأسفله تزينه الوحدات الزخرفية المثلثة الشكل، وذلك النوع من الأعمدة نشاهده فى المعابد، وقد بدأ إستعماله فى الأسرة الخامسة، وإستمر حتى الدولة الحديثة، ويشبه عمود البردى إلى حد كبير عمود اللوتس، إلا أنه مشتق من نبات البردى. وأصبح البردى صولجاناً سحرياً للإله، وقد وُجد هذا النبات منذ العصور الأولى، وتتشابك سيقانه الطويلة المستقيمة وأعواده الغضة، وأزهاره فى أحراش ظليلة، حيث إختبأت إيزيس وإبنها، وحيث كانت الطيور تحلق فوق

الأحراش، وتدب الماشية فوق ممراتها، وإستُخدمت أشكال زهرة اللوتـــس كذلــك، كنماذج لتيجان الأعمدة،ويتركب هذا العمود من حزمة، تشتمل على أربعة ســـيقان أو ستة، مربوطة بعضها ببعض برباط من خمس شرائط. وبراعم اللوتـــس مدببـــة الطرف، ووريقاته ضيقة مدببة. وتتميز أعمدة المعابد الفرعونية غالبـــاً بزخـــارف من طراز لوتسى، وكان اللوتس الأزرق اللون هو المقدس، أما الأبيـــض فيتمـــيز برائحته القوية والمحببة. ويُمثل اللوتس الأزرق برائحة عبق الحياة الإلهية، وهـــو زهر الحوريات، ويُعتبر اللوتس الرمز الزهرى لمصر فى عصورها الفرعونيـــة، وفى الأسرة الخامسة فى "أبو صير" إستُخدمت الأعمدة من الطراز اللوتسى الشـــكل فى مصاطب سقارة. وكانت تُصنع الأعمـــدة فى العصور المبكرة من قطـــعة من



نماذج لأعمدة تتخذ هيئة حزمة من سيقان اللوتس وتيجانها فى شكل زهرة اللوتس



أعمدة حجرية على شكل عيدان البردى أو على هيئة حزمة من البردى تُستخدم فى المقابر والمعابد

الحجر واحدة، مهما كانت شاهقة الإرتفاع مثلما رأينا أشكال تلك الأزهـــــار، وقـــد إستُنسخت فى منتجات الفخار الصغيرة بقياساتها الدقيقة على إختلافها، كما جدلـــت الأكاليل فوق رؤوس الفتيات من هذه الزهرة التى تغنى بها الفنان فى شتى وجـــوه الفن المصرى القديم. ونلاحظ فى الأشكال الصرحية الضخمة كيف إمـــتزج معـــها

بشكل كامل المبدأ الزخرفى، وكذلك فى تصميم أى أداة تُشـــعر بإتحـــاد المبدأيـــن الأساسيين الصرحية والتزيينية. وقد تجاوبت الأشكال المعمارية مع أشـــكال الفـــن التطبيقى فى شتى مناحى الحياة والفن، أما نماذج الدبابيس التى تزين الموميـــاوات، وكذلك الأحياء فتُعد أمثلة واضحة ونماذج تحققت فيها مثل هذه القاعدة.

وأقام ملوك الأسرة الخامسة معابد للشـــمس أُخـــذ تصميمـــها عـــن نمـــوذج معابد هليوبوليس. أما معبد الشمس الذى أقامه الملك "نى أوسر رع" شمال أبوصـــير (بالجيزة ــ منطقة أبو غراب) فقد صُمم بناء المعبد وملحقاته على مستويين يرتفـــع أحدهما على المستوى الآخر، ورُبط بينهما بطريق صاعد. وأُحيـــط حـــرم المعبـــد بسور بحيث يضم مجموعة من المخازن والغرف، تصل بينهما الممرات التى نُحتت جدرانها بالنقوش. وكانت الطقوس الخاصة بعبادة الشمس تقام فى الســـاحة العليـــا أمام مسلة أقيمت فوق قاعدة مرتفعة، وبُنيت الأعمدة الضخمة من حجر الجرانيـــت الوردى على شكل النخيل، أو على هيئة حزم سيقان البردى، مما أكســـب المعبـــد طابعاً رقيقاً حيوياً. ومنذ آواخر الأسرة الخامسة مُلئت جدران الأهـــرام بنصـــوص دينية تحمى الجثة وتقيها شر الأخطار، ويطلق على هذه النصوص "متون الأهرام".

ويقع هرم "أوناس" (٢٣٥٠ ق. م) آخر ملوك الأسرة الخامسة (على مســـافة قصيرة من مجموعة زوسر الهرمية بسقارة). وعُثر بداخله على متـــون الأهـــرام، وهى تراتيل وتعاويذ سحرية، وتتسم بطابع الغموض، هدفها تمجيد الملك فى حياتـــه الآخرة. إذ من المعتقد أن لهذه الكتابات قوة سحرية، وعلى جدران غرفـــة الدفـــن نقش النحات نصاً يعتقد أنه يقى المتوفى الجوع والعطش والمـــرض، ويعيـــد إليـــه حواسه، أو يضمن له الصعود إلى السماء وحسن إستقبال الآلهة، وللكثير من متـــون

الأهرام ما يدل على علاقة بعقيدة الشمس وبعقيدة "أوزيريس"، وقد تعمـــد الرســـام تحريف الأشكال البشرية فى الكتابة لتصبح مبتورة الأذرع أو السيقان. وقد غطـــت غرفة الدفن وجدران الدهليز الداخلى بتلك الكتابات الهيروغليفية، وهى تُعـــد أقـــدم النماذج التى عُثر عليها، إضافة إلى صور لمناظر جنائزية ودنيوية رائعة الجمـــال، منها منظر للزراف لم يعثر على مثيل له فى نقوش الدولة القديمة، وكذلك منـــاظر لسفن نيلية محملة بأعمدة الجرانيت التى تُجلب من أسوان، وبُنيت الغرف الداخليـــة بالهرم بالحجر الجيرى، أما الجانب الغربى منها فقد بُنى بالمرمر، وفيـــه تصميـــم لباب وهمى ملون، حيث لونت الكتابات الهيروغليفية باللون الأزرق.

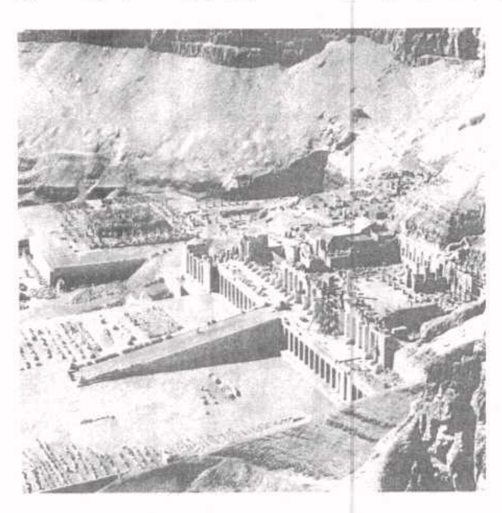
ومع تناقص الموارد لحكام الأسرتين الخامسة والسادسة، فإنهم إتجهوا نحـــو بناء المقابر من نواة ركامية يكسوها غطاء حجرى، ثم إضافـــة نقـــوش جداريـــة تتضمن نصوصاً جنائزية تُعرف بمتون الأهرام. أما ملوك الأسرة الحادية عشـــرة فى طيبة فقد دُفنوا فى مقابر صخرية نُحتت فى التلال وزُودت بمعابد، بينما عـــاد ملوك الأسرة الثانية عشرة إلى الشكل الهرمى، وفـــى منـــاطق دهشـــور واللشـــت وهوارة واللاهون، فى زمن الدولة الوسطى، بُنيت الأهرامات من اللبـــن وكُســـيت من الخارج بحجر الجير الأبيض، وصغر حجم الهرم، وتميز بكثرة غرفه ومجازاته الداخلية، وبمحاولات إخفاء معالم مداخلها، من أجـــل تضليـــل اللصـــوص، مثـــل هرم الملك "سنوسرت الثانى" (الأسرة الثانية عشرة) باللاهون. أما العيب الظـــاهر فى بناء الهرم فنشأ عن كونه بناء كبير لا يمكن إخفاؤه، إذ تسلل لســـرقة كنـــوزه لصوص المقابر، ولذلك تعمد المهندسون المعماريون فى الأســـرة الثانيـــة عشـــرة إلى فصل المقبرة عن المعبد الجنائزى، هكذا بُنى المعبد على حافة الصحراء علـــى حين أُخفيت المقبرة الملكية بعيداً فى الوادى الغربى من طيبة، وكذلك أُزيلت القمـــة

الهرمية. وحرصاً على إبقاء الشكل الهرمى، الذى إرتبط بالحياة الأخـــرى، تــوج الهرم غرفة الدفن فى المقابر الصخرية. وكان "أحمس الأول" مؤسس الأسرة الثامنة عشر (حوالى ١٥٥٢ ق. م) هو آخر ملوك مصر الذين دُفنوا فى مقبرة عليها قمـــة هرمية. أما "أمنحوتب الأول" (١٥٢٧-١٥٠٦ ق. م) فهو أول مـــن شـــيد مقبرتـــه منفصلة عن معبده الجنائزى، ثم إختار خليفته "تحتمس الأول" (١٥٠٦-١٤٩٣ق.م) أن يُدفن فى وادى الملوك. وفى التلال على الضفة الشرقية للنيـــل (المنيـــا) أمـــر الملك "إخناتون" (حوالى ١٣٥٢-١٣٣٦ ق. م) بحفر مقبرة له ولأسرته، وفى عـــهد "توت عنخ آمون" (حوالى ١٣٣٦-١٣٢٧ ق. م) عاد البلاط الملكـــى إلـــى طيبـــة وشُيدت المقبرة الملكية فى وادى الملوك. ويتكون النموذج الشائع للمقـــبرة الملكيـــة من سلم يهبط إلى مدخل المقبرة الرئيسى، وكان فى منتصف السلم مداخـــل مقـــابر الرعامسة المتأخرين فى مكان منخفض لتيسير دخول التابوت إلى المقبرة، وبُنيـــت على إمتداد المدخل سلسلة من القاعات والغرف على مستويات منحدرة. ثـــم حُفـــر فى مقابر الأسرة الثامنة عشرة وأوائل الأسرة التاسعة عشرة بئر فى نهايـــة البـــهو الأمامى، مما يقطع الطريق إلى بقية المقبرة إلا باستخدام قنطرة كانت تـــزال بعـــد الإنتهاء من العمل فى المقبرة، ويتم سد الباب المواجه للبـــئر، فيُغطـــى بالرســـوم الملونة من أجل أن يوحى بإنتهاء المقبرة. أما فى عهد الأسرة التاسعة عشرة، فقـــد توقف المعماريون عن إنشاء الآبار. ويقع بهو الأعمدة بالقرب من نهايـــة المقـــبرة وفيه يوضع التابوت، حيث تقع غرف التخزين على إمتداد طول المقـــبرة وحجـــرة الدفن الرئيسية. وكان عمال الطلاء والمحارة يقومـــون بتغطيـــة ســـطوح قاعـــات المقبرة غير المستوية بعد أن يقوم بحفرها الحجارون، وذلك بطبقـــة مـــن الجـــص والطلاء الأبيض فيجعلونها ملساء، ثم تُترك للرسامين لتزيينـــها بمنـــاظر تشـــتمل

على نصوص دينية، تصور رحلة الشمس "رع" الذى كان الملك المتوفى متحداً بــه، خلال العالم السفلى فى المساء، وهى الرحلة التى عادة تنتهى فى الحجرة التى بـــها التابوت. وكان من المعتقد أن الملك ــ الإله يرتفع منها كل صبـــاح ليبـــدأ رحلتـــه خلال السموات قبل أن يعود إلى العالم السفلى مع حلول الليـــــل. وجـــرت العـــادة على تزيين سقوف المقابر بالنجوم لتوحى بالسماء. وعندما تصبح الإضاءة الطبيعية غير كافية مع الدخول إلى عمق أكثر أثناء العمل، يستوجب الأمر توفـــير ضـــوء صناعى، وذلك باستخدام فتائل من ضفائر كتانية مدهونة بالزيت، مع إضافة الملـــح للحيلولة دون إنبعاث الدخان من الفتائل، مما كان سيؤدى إلى إتلاف الرسوم داخـــل المقبرة. ومن أشهر الطقوس المتبعة فى الجنازة الملكية طقس فتح الفم، الذى يقـــوم به الملك الجديد لإعادة الحياة بطريقة رمزية لمومياء سلفه، وكان قيام الملك الجديـــد بطقوس دفن سلفه شرطاً لإرتقائه العرش.

ومن عناصر العمارة الأساسية الأعمدة التى تُعد أقدم نماذجها فى مجموعـــة "زوسر" الجنائزية، حيث عُثر عليها مندمجة مع الحائط، ولها شكل الحزم النباتيـــة، ومخططة بقنوات رأسية. أما أعمدة سقارة فزُينت تيجانها من الأزهـــار الضخمـــة والبسيطة المظهر. وظلت هيئة الأعمدة هكذا حتى الأسرة الخامسة، فـــابتداء مـــن هذه الأسرة غطت النقوش البارزة سطوح الأعمدة. وبُنيـــت الأعمـــدة المســـتخدمة قبل ذلك فى حمل السقف والأكواخ من المواد النباتية، ومن حزم البوص، أو مـــن جريد النخيل، وأثرت هذه الأعمدة البدائية فى زخارف المبانى الحجرية، التى بُنيـت بعد ذلك، وعلى سطح بدنها حُفرت أشكال القنوات. وترجع طرز الأعمدة النخيليـــة والبردية واللوتسية، إلى أصل نباتى، نتج عن عادة المصريين القدماء فـــى تزييـــن الأعمدة فى المبانى بزهور، فنقلوا هذه العادة إلـــى صناعـــة الأعمـــدة الحجريـــة.

وبسبب الحماية التى أسبغها حكام الأسرة الخامسة، إرتفعت مكانة "رع" إله الشمس إلى مرتبة الإله الرئيسى. أما ملوك الأسرة الثامنة عشرة فإنهم إتبعوا الإله "آمون" الذى كان قد بدأ كإله محلى فى طيبة ثم وصل إلى مرتبة الإله الأعظم، عندما أصبحت طيبة المدينة الأولى فى مصر، وكان يصوره الفنانون على هيئة أوزة أو كبش، حينما كانت طيبة مجرد مدينة ريفية، ثم إختفت الأوزة، ولم يبقى منها إلا الريشتان وبقى شكل الكبش. وتحول الإله "آمون" بعد إستيلائه على مكانة الإله القومى القديم "رع" إلى ملك الآلهة "آمون رع"، وإتخذ من الكرنك مقره الرئيسى على الضفة الشرقية للنيل. حيث شكل هو وزوجته "موت" وابنهما "خونسو" ثالوث طيبة المقدس. وشيد "سيتى الأول" مقصورة ضخمة للإلهة البقرة "حتحور" فى شمال دير المدينة. وكانت هذه الآلهة محبوبة فى الضفة الغربية للنيل، إذ كُرست معابد الدير البحرى من أجل عبادتها. وتُعد "حتحور" إلهة الحب والخصوبة وإلهة للسماء،



معبد حتشبسوت ـ الدير البحرى ـ البر الغربى ـ طيبة (الأقصر) الدولة الحديثة

والمربية المقدسة للملوك، كما كانت تُعد أحياناً ابنة للإله "آمون رع" وأحياناً أخـرى تُمثل أماً له. وعُثر فى معبد "حتحور" على تماثيل للإلهة "مريت ســجرت" الإلهـة الثعبان، التى كانت معبودة محلية ذات نفوذ قوى فى دير المدينة، وكثيراً ما تُمثـل متخفية فى شكل الكوبرا إلتى أمثلتها الحية تنتشر فى أنحاء الضفة الغربية، وكـان يُحتفى بذكراها. وهناك هيكل للإله "بتاح" فى دير المدينة، وهو الإله الذى قدم مـن "منف"، ويُعد إله للحق ورب للفنانين. وتشتمل لوحات المقابر على صور من عبـادة "إيزيس" و "أوزيريس"، إذ كان "أوزيريس" يمثل رباً للعالم السفلى وحام الموتى.

وتعتبر أسطورة معارك "حورس" و "ست" هى أطول الأسـاطير وأكثرهـا إثارة. وقد عُثر على لفافة بردى، ترجع إلى دير المدينة (محفوظة بمكتبة تشيسـتر بيتى فى دبلن) وتحكى الأسطورة مطالبة "حورس" ابـن "أوزيريـس" و "أيزيـس" بعرش أبيه، إذ كان "أوزيريس" ملكاً على مصر غير أن أخاه "سيت" قتلـه فتحـول إلى ملك على العالم السفلى. كما أن "سيت" إعترض على خلافة "حورس" لعـرش أبيه. وتبدأ الأسطورة فى هذه البداية بعقد المجلس الإلهى للتاسوع المقدس برئاسـة الإله "رع" أو "رع حور أختى" وإسـتغرقت المحكمـة ثمـانين عامـاً، وبـالرغم من مناصرة أغلب الأعضاء لـ "حورس" إلا أن الإله "رع" كان يميل إلـى منـح الملك لأبنه "سيت"، وقرر المجلس نصح الإلهة الأم "نيت" التـى أشـارت بأحقيـة "حورس" فى العرش على أن يُعوض "سيت" بتزويجـه مـن الربـات "عنـات" و "عشتار" ابنتى "رع". وكان رد فعل "رع" نتيجة لتأييد جميع أعضاء الآلهة لأحقيـة "حورس" أن عقب رب الأرباب على "حورس" نظراً لصغر سنه، وإنفض المجلـس وظل "رع" واجماً، وحاولت الآلهة إدخال السرور عليه فجاءتـه "حتحـور" سـيدة الجميزة الجنوبية، ووقفت أمام "رع" وتجردت من ملابسها فضحك "رع"، ثـم قـام

وجلس مع أعضاء التاسوع المعظم. ولكن الخصام الإلهى لم يتوقف فهددت إيزيس بالإستئناف أمام مجلس الآلهة الأعلى طلباً للعدل، فثار "سيت" وهدد بقتل أعضاء المحكمة، ورفض المشاركة فى الإجراءات حتى يتم طرد "إيزيس" فنقل "رع" إجراءات المحكمة إلى جزيرة لا يُسمح فيها بعبور "إيزيس" إليها، لكن "إيزيس" تنكرت فى هيئة عجوز لتخدع المعداوى "نمتى" ليعبر بها مقابل خاتم ذهبى. وتحولت إيزيس بوصولها إلى الجزيرة إلى امرأة جميلة، لتجذب بجمالها إنتباه "سيت"، فقالت له "أما أنا فكنت زوجة راع لقطيع وحملت منه أبناً، ثم مات زوجى فبدأ الصغير يرعى ماشية أبيه، ولكن غريباً جاء وجلس فى حظيرتى، ثم قال محدثاً ابنى: سوف أضربك واستولى على ماشية أبيك، وسوف ألقى بك خارجاً. وهكذا تحدث إليه، إن أمنيتى أن تكون نصيراً له، فتحدث "سيت" قائلاً لها، أتعطى الماشية لرجل غريب بينما ابن صاحبها على قيد الحياة؟! ثم حولت "إيزيس" نفسها إلى حدأة وطارت، ووقفت فوق قمة شجرة سنط قائلة: "ها هو فمك قد نطق بها، أنها براعتك التى حكمت عليك" وبذلك أدان "سيت" عمله بلسانه، وأسرع إلى "رع" شاكياً من وجود "إيزيس". ثم دعا "سيت" "حورس" للمبارزة، وتحول كل منهما إلى هيئة فرس النهر، وبدأ العراك فى الماء، وحصلت "إيزيس" على حربة، وقذفتها فى الماء، ولسوء الحظ أصابت "حورس" الذى صرخ من الألم، وبعد أن خلصته نجحت فى محاولتها الثانية فأصابت "سيت" بالحربة، لكنها أمام إستعطاف أخيها رق قلبها وتركته يمضى. غير أن "سيت" أذهب "حورس" بصره عندما عثر عليه، لكن "حتحور" أنقذته وأعادت إليه بصره، وهكذا أمر التاسوع الإلهين بأن يتوقفا عن العراك، وأثناء التراضى، دعا "سيت" "حورس" إلى منزله لقضاء الأمسية لكن أثناء الليل إغتصب "سيت" "حورس"، فذهب لأمه شاكياً، فخلصته من "سيت"، ثم

أخذت شيئاً من حورس ودهنت به الخس، أحد الأطعمة المحببة إلى "سيت"، الـــذى تناول الخس دون أن يتطرق إليه فى وجود أى شئ غير عادى. ثم هتــف "ســيت" أثناء إنعقاد المحكمة فى المرة الثانية "دعوا وظيفة الحاكم تمنح لى لأنـــه بالنســبة لحورس الذى يقف هنا فإننى قمت ضده بدور الرجل، فصرخ أعضـــاء التاســوع صرخة عظيمة وبصقوا على "حورس" فضحك "حورس" منهم وأقسم بالإله، إن كـل ما حدثكم به "سيت" كذب، ومع ذلك ظل "سيت" على عناده ضد "حورس" وتحـــدى ابن أخيه لمعركة بحرية، فبنى "سيت" بغبائه قارباً من الحجر غرق علـــى الفــور. ولما نفذ صبر "حورس"، رحل إلى الإلهة "نيت" طالباً العون ثـــم تبـــادلت رســائل لاذعة بين التاسوع المقدس، وبين "أوزيريس" إلى "حورس" وحاكم العالم الســفلى، وهدد "أوزيريس" بأن يخسف بالآلهة إلى العالم السفلى، ما لـــم يحكمــوا بالقســط والعدل، فقضى التاسوع عندئذ بأن يصبح "حورس" حاكما على الأرض وتعويــض "سيت" بتنصيبه رباً للرعد فى السماء.

وإذا عقدنا مقارنة بين أهرامات الأسرة الرابعة بأهرام الأسرة الثانية عشـــرة نلاحظ صغر حجم الأهرامات التى بُنيت من اللبن فى عصر الأسرة الثانية عشــرة، ولم تعد تستخدم فيها الحجارة لتغطيتها. ومع ذلك فقد أظهر ملوك الدولة الوســطى عناية واضحة بتشييد المعابد الصغيرة للآلهة المختلفة فى الأقاليم، فمعبد "أمنمحـــات الثالث" الجنائزى فى "هوارة" قد تميز بكثرة دهاليزه وأبهائه، مما جعـــل الإغريــق يعدونه من عجائب الدنيا.

أما مجموعة المبانى المشيدة فى منطقة الكرنك، التى تشكل معاً معبــداً بــدأ تشييده فى عصر الدولة الوسطى، متمتعاً بمظهر فــاخر وعظيــم. وترجــع أقــدم مشيدات الكرنك إلى عهد "أمنمحات الأول" من ملــوك الأســرة الثانيــة عشــرة، وواصل إبنه "سنوسرت الأول" إقامة الأبنية، حيث أقام معبداً وبوابة. إذ إســتُعملت أحجار هذه الأبنية فى إقامة الصرح الثالث "لأمنحتب الثالث"، وفى عهد "سنوســرت الأول" أقام الوزير "انتف أوكر" أقدم مقبرة فى الهضبة التى تُعــرف الآن بالشــيخ عبد القرنة. أما بعد إستيلاء الهكسوس على مصر فى عهد الدولة الوسطى، فحينئــذ أصبح حكام طيبة مجرد أمراء للمدينة الجنوبية، إلا أن "كاموزا" الذى كــافح ضــد الغزاة قد نجح فى تحرير مصر الوسطى من الآسيويين. وأتم "أحمس الأول" منشــئ الأسرة الثامنة عشرة تحرير مصر كلها، وهكذا بدأ عصر مجد ورخاء طيبة، حيـث شيد "أمنحتب الأول" الكثير من المنشآت فى الكرنك، وكذلــك فــى منطقــة الــبر الغربى. وأقام "تحتمس الأول" مسلة جميلة، وبهو للأعمدة فى المكان الذى تقام فيــه الآن مسلة ابنته "حتشبسوت"، وكان من عادة "تحتمس الثالث" إذا ما عاد من إحــدى حملاته فى آسيا أن يحضر معه من الثروات التى يستخدمها فى إضافة شــئ إلــى عظمة مدينة طيبة، حتى أصبحت أضخم مدينة فى العالم القديم. ومنذ ذلك التــاريخ بدأت عبادة "آمون" إله طيبة تبلغ شأناً كبيراً، وكان فى الزمن الماضى مجــرد إلــه محلى، هكذا حمل عدة فراعنة من عهد الملك "أمنمحات الأول" مؤســس الأســرة الثانية عشرة اسم الإله، ومن هذه الوجهة أُقيمت المعابد المخصصــة لآمــون فــى منطقة الكرنك.

وقد سعى ملوك عصر الدولة الحديثة من أجل توسيع الكرنك ضمن المعــابد التى شُيدت من قبل، وأضافوا أجزاء جديدة إليه. وتزيد مساحة بهو الأعمــدة فــى

معبد الكرنك على ٥٠٠٠ متراً مربعاً مع ١٦ صفاً من الأعمدة، ويبلغ إرتفاع كــل منها ٢٣ متراً، ويعلو السقف على التاج، أما تيجان الأعمدة فــى الجــانبين فعلــى شكل البردى المكمم. ولم يعد مقطع الساق مثلث الشكل وفق أصله فــى الطبيعــة، ولم تعد سيقان الأساطين الجانبية تمثل حزمة من أغصان البردى، وإنما أصبحــت أسطوانية الشكل، كما أصبح التاج يمثل زهرة واحــدة. وقــد ضحــى المعمــارى بالتفاصيل الزائدة، وإستغنى عن المشابهة بالأصل الطبيعى من أجل تحقيق التــأثير بالضخامة على هيئة البهو.

إن تاريخ مدينة الأقصر يرجع إلى ما يقرب من ألفى عام قبل الميلاد، وقــد شُيدت فى أرجائها المعابد والصروح، ونُحتت فى وديانها المقابر، وعُرفــت قديمــاً باسم "واست" ومعناها الصولجان، وكانت مركزاً للعــالم المتمديــن وإمتــد أثرهــا الحضارى عبر الزمان، وحرص المصريون القدماء على إرضاء آلهتهم، وبخاصــة الإله "آمون" صاحب "الكرنك"، وعملوا كل ما فى وسعهم من أجل ضمان الســعادة فى الآخرة. ويعتبر معبد الكرنك أكبر دار للعبادة فى العالم، كمجموعة من المعــابد التى أنشئت فى أزمنة مختلفة من أجل عبادة الثالوث المقدس (آمون وموت وخنسو) ويشتمل المعبد على كنوز فنية وتراث ثقافى.

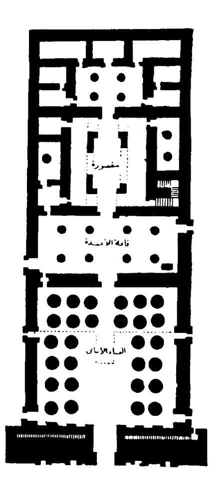
أما طريق الكباش فقد أقامه "أمنحتب الثالث" ليصل بيــن معبــدى الأقصــر والكرنك، وتزينه تماثيل الإله "آمون"، منحوتة فى هيئة أبى الهول بأجسام الأســود ورؤوس الكباش (رمز قوة الخصوبة) والغاية من هذه التماثيل أن تحمــى تمــاثيل الملك، ويلى هذا الطريق، الصرح، ثم الفناء المكشوف، فبهو الأعمدة، ثــم الممــر الذى يصل إلى قدس الأقداس. وبالقرب من المدخل من البوابة الجنوبيــة الغربيــة

تقابل معبد "خنسو"، وقريباً منه معبد "آمون رع" الكبير الذى يُعد مـن أروع أمثلـة العمارة، وهو يشتمل على قاعة كبرى للأعمدة تحتوى على مائة وأربعة وثلاثيـن عموداً، محيط كل عمود حوالى عشرة أمتار، إستوحى الفنان شـكلها مـن زهـرة البردى المتفتحة، نبتة النيل الفاتنة بجمالها، أو على هيئة براعم مضمومـة. وقـد نُقشت الصور على الجدران والأعمدة بطريقة الحفر البارز. وكـان "سـيتى الأول" قد شرع فى إنشاء هذه القاعة، ثم أتم بناءها الملك "رمسيس الثانى"، ومن المعـروف عن هذا البهو أنه أصبح مصدراً لإلهام العديد من المعمـاريين بعـد ذلـك، فـى بنائهم للمعابد التى تشتمل على ثلاثة صحون.

أما التماثيل الحجرية التى على هيئة الكباش وتحيط بالطريق الموصـل إلـى الكرنك، فكانت ترمز إلى إله الشمس "آمون — رع" والإله آمون يُمثل فـى أغلـب الرسوم المصرية القديمة على هيئة جسم إنسان له رأس كبش بقرنين أفقيين، كمـا أن الكبش فى طيبة هو رمز الإله "خنوم" الإله الخزاف، الذى يصنع على دولابـه جسد المولود من طمى النيل.

ويضم المعبد فى هيئته النموذجية ثلاث أجزاء رئيسية، مثلما هو حادث فـى المعبد الذى شيده "رمسيس الثانى" للإله خنسو، فى ساحة الكرنك فى طيبة (معبـد الإله آمون). ويبدأ هيكل معبد "خنسو" بطريق يصل إلى مدخل، تحف بـه تمـاثيل أبى الهول، ولها رؤوس الحيوان الإلهى المقدس، وتنتهى بمسلتين من الجرانيـت، وتقع البوابة بينهما، حيث التماثيل الجالسة الضخمة توضع أمامها ، وهـى تمثـل الفرعون صاحب المعبد. ويحف بجانبى البوابة برجان كبيران يرتفعان عن البـاب، وتُزين الحوائط الخارجية بنقوش بارزة تصور إنتصارات الملك على أعدائه. أمـا

عن التجاويف الرأسية فى واجهة الأبراج فكـــانت تُخصـــص لتثبيـــت الصـــوارى بالأعلام. وتنتهى البوابة بفناء يحيط جوانبه رواق بصف أو صفين مـــن الأعمـــدة، يسمح لعامة الشعب بدخوله، حيث نقش على حوائط سوره مشاهد إلاهية وملكيـــة، وإحتوى المعبد على تماثيل ملكية. وبصعود عدة درجات سلم ينتقل الداخـــل مـــن الفناء إلى بهو الأعمدة بصحنه، الذى يحف به صحنان أوسع وأقل إرتفاعـــاً منـــه. وتحتوى الصحون الثلاثة على أعمدة من الطراز البردى، والتـــى تتفتـــح أزهـــار تيجانها، وينفذ الضوء الهادئ إلى بهو الأعمدة من خلال فتحات شبكية من الحجـــر على الصحن المتوسط. وكان مصرحاً فقط للكهنة ولرجال البلاط بدخول هذا البـــهو



تخطيط معبد خنسو بالكرنك

حيث كان معداً لمقابلات الإله فى أيام الأعياد. لذا نُقشت الأجـــزاء السـفلية مـن الحوائط بصور الآلهة. أما السقف فى الصحون الجانبية فكان مرصعاً بالنجوم علـى أرضية زرقاء. ويزين سقف الصحن المتوسط صور النسور التى تبسط أجنحتــها. وتُوضع تماثيل الملك قرب الجدران تمثله وهو يتعبد، كما توضــع تمـاثيل الإلــه وكأنها تحرس الإله الأكبر.

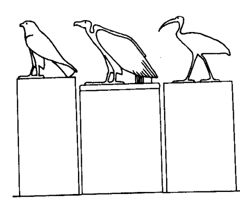
ويُعتبر بهو معبد الكرنك الذى شيده "سيتى الأول"، وأضاف إليــه "رمسـيس الثانى"، نموذجاً رائعاً، وقد نُقشت حوائطه وأسطح أعمدته بمجموعة جذابــة مـن النقوش، وإشتمل على مائة وأربعة وثلاثين عموداً، ويمتد بهو الأعمدة لينتهى إلــى حجرتين، تنتهى بالمعبد المفتوح والذى يضم حجراته مركب الإله. ويلى ذلك جـزء مغلق يشمل منازل الإله، وفيه قدس الأقداس، الذى يوضع فيــه التمثـال الإلـهى، حيث أحاطت به حجرات تخزين الأدوات المقدسة وكنوز الإلــه. وكـان الضـوء الخافت فى بهو الأعمدة يتبعه ظلام الحجرات، حتى إذا ما وصل الداخل إلى مكـان الإله تفاقم طابع الغموض والأسرار. ومعظم المعابد تشتمل علـى بحـيرة مقدسـة تُمثل فيها طقوس سرية، وعلى حدائق وبيوت للكهنة وحوانيت للصناع.

إن عظمة معابد "الأقصر" و "الكرنك" و "الرمسيوم" ظاهرة لا تحتــاج إلـى برهان، وكانت الأقصر قد أصبحت من أهم مدن العالم المتمدين، وذلك مع تأسـيس الدولة الفرعونية الحديثة. إذ كان أثر مصر الحضارى وقتذاك يمتد من الفرات إلـى ليبيا، ومن البحر المتوسط إلى الجندل الرابع فى الجنوب. وكانت هذه المدينة تقــع على جانبى النيل، حيث مدينة الأحياء فى البر الشرقى، وفيها تقع معـــابد الكرنـك والأقصر، أما البر الغربى فكان بمثابة مدينة للموتى، التى تحتــوى علـى مقـابر

الملوك والملكات والأشراف، وكذلك مقابر العمال. حيث نُحتت المقـــابر والمعـــابد والتماثيل والمسلات ونُقشت الصور.

ويُعتبر معبد "آمون" فى الكرنك أكبر معبد فى العالم وهو مزيـــج مـــن كـــل النماذج المعمارية التى ظهرت فى الحضارة المصرية خلال ألفى ســـنة (٢٠٠٠ ق. م ــ ٨٠ ق. م) وقد برز معبد آمون فى الدول الوسطى، إذ أصبـــح آمـــون الإلـــه الرئيسى لمملكة طيبة، ومعه ثالوثه من قرينته "موت" وابنه "خنسو" (إله القمر)، ثـــم توحد "آمون" مع "رع" إله (هليوبوليس)، وأصبح بذلك يُدعى "آمون ــ رع". وكـــان "تحتمس الأول" قد شُيد فناء كبير مع صرحين، الأول يُعرف بـــالصرح الخـــامس، والثانى وهو الصرح الرابع، وبين الصرحين أقام بـــهو الأعمـــدة ومســـلتين مـــن الجرانيت الأحمر، أما "حتشبسوت" فقد أقامت مسلتين من أطول المسلات.

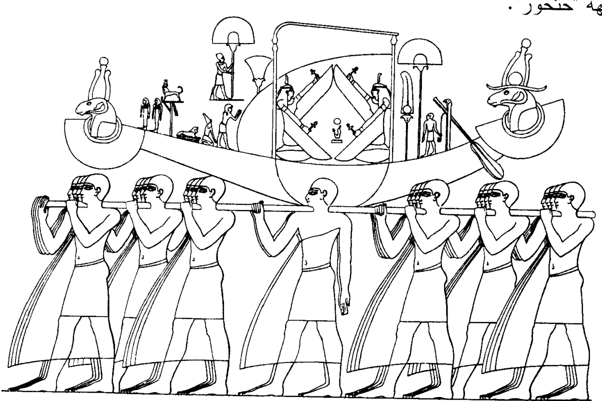
ويلى معبد "آمون" معبد "رمسيس الثالث" ثم واجهة الصرح الكبير الذى بنـــاه "رمسيس الأول"، وبعد ذلك ينتقل الزائر إلى بهو الأعمدة التى إتخذت شكل ســـيقان البردى المفتوحة والمقفولة، وسمى بصرح "أمينوفيس" حيث المسلة المنحوتـــة فـــى الجرانيت، والتى أقامها "تحتمس الأول". أما فى جهة الشرق فيقع معبـــد "مـــوت" زوجة "آمون"، ومعبد أبنيهما "خنسو". وتقول الأسطورة التى نسجت حول الثـــالوث المقدس "آمون وموت وخنسو" أن "آمون" هو رب كـــل الكائنـــات، وتمثـــل عينـــه اليمنى النهار، أما اليسرى فهى الليل، وتظهر زوجته "موت" وعلى رأســـها تاجـــاً مصر السفلى والعليا، وإلى جوارها يظهر ابنها "خنسو" واقفاً فى هيئة مومياء ويعلو رأسه هلال القمر. وكان "خنسو" أحـــد أشـــكال الإلـــه "حـــورس"، الـــذى أصبـــح



الصقر والنسر وأيبيس معبد "خنسو" ــ الكرنك ــ العصر البطلمى

إلهاً للقمر، مع توحد "آمون" بإله الشمس "رع". ويرجع معبد "خنسو" إلى عهد "رمسيس الثالث" (الأسرة ٢٠) وتتكون واجهته من صرح له برجان، ويلى الصوح الفناء الخارجى وبه ثمانية من الأعمدة على شكل براعم البردى، وقد رُسمت على سطوح الأعمدة والجدران سفينتان تجران المركب المقدس، وظهر الملك فى سفينة المركب المقدس، ويظهر كذلك الكهنة فى مشهد وهم يحملون مركب ثالوث طيبة (آمون وموت وخنسو) كما ظهر الملك وهو يرقص رقصته الطقوسية مقدماً قرابينه للإله. وعلى جدار صرح الباب الجنوبى يظهر الملك متعبداً لمراكب الثالوث المقدس، وعلى الجدار الشرقى نقش وهو يقدم الزهور لتماثيل الإله "مين" محمولاً على أكتاف الكهنة، حيث حمل مركب آمون الكهنة. وفى البهو أُقيمت ثمانية أعمدة على شكل نبات البردى، للأربعة المتوسطين تيجان على هيئة الزهرة المتفتحة،

أما الأعمدة الجانبيـــة فعلـــى شـــكل الـــبراعم المقفلـــة. والتمثـــالان الموجـــودان فى بهو الأعمدة فى هيئة القردة، يمثلان إله القمر (خنسو) وتحيط بالبـــهو الأخـــير سبع مقاصير تحوى نقوشاً لرمسيس الثالث ورمسيس الرابع، ومن هـــذه النقـــوش منظر يمثل أوزيريس متوفياً، وإيزيس ونفتيس ينتحبان عليه، ويلتصق بصرح معبـد خنسو معبد صغير لأوزيريس وأوبت (أنثى فرس النهر التى كانت بمثابـــة والـــدة لأوزيريس) حيث يوجد رواق بين عمودين تيجانهما على هيئـــة زهـــرة الـــبردى المتفتحة تعلوها رؤوس "حتحور" وفى هذا المكان حجرتان تحوى إحداهما منـــاظر "أوزيريس"، على سرير موته مع "إيزيس" و "نفتيس"، ومناظر ولادة "حورس"، ثـــم يظهر "حورس" على شكل صقر، يعتلى رأسه التاج المزدوج، أما "أوبت" فـــتراقب حورس فى المستنقعات، وقد إتخذت هيئة أنثى فرس النهر. ونُقش فى الكوة المقابلـة صورة الملك وهو يتعبد لــ "أوبت" التى إتخذت هيئة أنثى فـــرس النـــهر، ومعـــها الإلهة "حتحور".



زورق الإله فى الموكب ـــ معبد آمون ـــ الكرنك ـــ الأسرة الثامنة عشرة

وعلى جدران الرواق الداخلى نُقشت فى المعبد الذى أقامه "رمسيس الثـــالث" صور الكهنة وهم يحملون زورق الإله "آمون" ويتجهون نحو مرفئه للإبحار إلـــى الأقصر، حيث تجرى هناك مراسم الإحتفال بعيد "أوبت" وظهر فـــى هــذا النقــش زورق "آمون" مزيناً برؤوس الكباش، أما زورق زوجته "موت" فله رأسان بعقديــن عريضين، كما زين زورق "خنسو" رأسان صغيران يعلو كل منهما هلال القمر.

ومن أعمدة الجوسق الذى أقامه الملك "طهرقة" (النوبى) العمود الذى يُعــرف بإسمه، وعلى جدران الصرح الثانى الذى أنشأه "رمسيس الثـــانى" لوحــة تســجل إنتصار "كاموزا" أول من طارد الهكسوس، وللملك "رمسيس" كذلك تمثـالان علـــى جانبى باب الهيكل. وكان معبد الكرنك بمثابة خلية دائبة، وعـــالم حـافل بـالعمل ليل نهار. ومع إنتهاء موسم الحصاد من كل عام، يحمل الزورق على متنــه الإلــه "آمون" من أجل أن تبدأ رحلته فى مياه النيل متجهاً لمعبد الأقصر ليستعيد زواجـــه مع الإلهة "أمونيت" وسط البيارق واللافتـــات، وفـــى صحبتــه الجيــاد والطبــول وضاربى الصنوج، وكل هذه المشاهد قد صُورت على الجدران التى تحف بـأعمدة معبد الأقصر.

أما معبد الأقصر فهو فخر العمارة المصرية، كطراز معمارى تميز بالأبهـــة والجمال. وفيه يتمثل المعبد المصرى فى هيئة نموذجية للجمال والإتســـاق. وهـــو الذى أقامه "أمنحتب الثالث" فى الأسرة الثامنة عشرة فى شكله النموذجى المكتمـــل، ويبدأ المعبد بطريق أراد الملك أن يصل به بين معبد الأقصر والكرنـــك، وكـانت تحفه من الجانبين تماثيل أبى الهول، وتزينه حدائق الزهور. ويقع معبــد الأقصــر على شاطئ النيل، ويتميز منظر بهو الأعمدة الذى أقامه فيـــه "أمنحتــب الثــالث"

بالروعة والجمال، وقد بدأ إنشاؤه فى عهد الأسرة الثامنة عشرة، وتبع ذلك إضافات فى عهد الأسرة التاسعة عشر، فى عصر "رمسيس الثانى"، الذى جلس على عرش مصر فى أوج عظمتها، أما أحقيته فى العرش فلم تكن واضحة طبقاً للتقاليد الفرعونية، فلم تكن سلالته نقية، فرغم كونه أبناً لفرعون، لم تكن أمه "موت أم ويأ" من سلالة مصرية ملكية، بل كانت أجنبية (من بلاد ما بين النهرين). أما "أمنحتب الثالث" نفسه فقد تزوج من الملكة "تى" التى رغم عراقة طبقتها وتمتعها بمواهب متميزة، إلا أنها لم تكن لها علاقة بالبيت الحاكم. وعندما أراد الملك تدعيم مركزه، إدعى (مثلما فعلت جدته حتشبسوت) نسبه للإله "آمون". وكانت الأساطير المصرية القديمة تصور الملك ينحدر من "رع" إله الشمس، أو يولد من الإله "آمون" الذى أدمج مع الإله "رع".

وسلسلة اللوحات المخصصة لمشاهد الولادة المقدسة للملك تصوره كابن لـ "آمون" وأيضاً لـ "رع" الذى اندمج فى "آمون". لقد أراد "أمنحتب الثالث" بإقامة معبد الأقصر أن ينال رضا "آمون"، بتمجيده، وأن يرضى كهنته، وأن يضمن ثقة الشعب فى أحقيته فى العرش. وجاء المعبد من أجمل أعمال العمارة فى عصره، غير أن ابنه "إخناتون" أوقف كل الأعمال الفنية ومحا اسم الإله، ، ولم يكتف بذلك بل أقام معبداً للإله الجديد "أتون" وكذلك أقام الباب الكبير الذى يبدأ فيه طريق الكباش ليصل بمعبد الكرنك. والفناء الرائع الذى أقامه "أمنحتب الثالث" يحيطه من ثلاثة جوانب صفان من الأعمدة بنسبها الجميلة، وهى على هيئة حزم سيقان البردى، وتيجانها على شكل براعمه. وكانت المناظر والكتابات مغطاة بألوان زاهية. وكذلك أُقيمت فى مقصورة "تحتمس الثالث" أعمدة البردى المقفول،وعددها ٣٢ عموداً تُشكل أربعةً من الصفوف، فى كل واحد منها ثمانية

أعمدة، وعلى جدارها نُقشت الصور التى تمثل الملك "أمنحتب الثالث" أمـــام آلهـــة طيبة.

وكانت الأعمدة قد ظهرت فى العمارة الحجرية منذ عهد مبانى "زوسر" فـــى سقارة كأقدم نماذج، غير أنها كانت تستند إلى واجهة الجدار أو تربطها بالواجهـــة دعامة مبنية بينهما، أو تربط كل عمودين دعامة، وذلك لقلة ثقة المعمارى فى ذلـك الوقت فى إمكان إستقلالها بنفسها. ومن هذه الأعمدة ما هو علـــى شـكل غصـن البردى، ذو ساق مثلثة المقطع وتاج على هيئة زهرة بـــردى متفتحـــة، ومنـــها ذو الساق المدورة، وأتخذ تاجه شكل الزهرة. وأهم الأعمدة المصريـــة علـــى شـكل البردى، وظهرت مستقلة بذاتها منذ الأسرة الخامسة، أما ساق العمود النخيلى فكـان أسطوانياً تقريباً، ويصغر قطره قليلاً فى الإتجاه من أسفل لأعلى. وتاجه على هيئـة سعف النخيل. وقد كثرت الأعمدة النخيلية فى الدولة الوسطى، ثم إختفت بعد ذلـــك فى عصر الدولة الحديثة، كما ظهرت الأعمدة على شكل مجموعة مـــن أغصـــان البردى بتاج من أزهار بردية مكممة، وذلك فى عصر الدولة الوسطى. ومنذ عـــهد "أمنحوتب الثالث" زاد إستخدام الأعمدة فى العمارة المصرية القديمة، وشـــاع فـــى الدولة الحديثة كذلك الأعمدة التى إتخذت شكل عنصر واحد من البردى، فى أحجـام كبيرة وساق مثلثة المقطع، ويتخذ تاجه شكل زهرة البردى المفتوحة، ذات الخطـوط اللينة. ونعثر لذلك على نموذج فى بهو الأعمدة الذى أقامه "أمنحتب الثـــالث" أمـــام معبد الأقصر. ومن الأعمدة أنواع أتخذت شكل حزمة من اللوتـــس، وفـــى معبـد الوادى للملك "خفرع" (الأسرة الرابعة) كانت قد إستُخدمت الأعمـــدة التـــى بـدت مربعة، وكانت مستقيمة الخطوط، ونفس النوع إستُخدم فى مقابر الدولـــة القديمـــة. إن الأعمدة تساهم فى إقامة الأبهاء الفسيحة المفتوحـــة، كمـــا تخفـف مـــن حـــدة

المساحات الواسعة، وتضفى عليها فخامة وروعة، إذا أُحسـن تشكيلها، ونُسقت أجزائها، وأُقيمت على أبعاد متناسبة. وقد دلت على مستوى الذوق الفنـى الرفيـع، وترجع الأعمدة فى أصلها إلى القوائم الخشبية فى الأكواخ والمبانى البسيطة، التـى كانت تقام من أعواد النبات، ومنها وجدت سبيلها إلى العمارة الحجرية.

ويلى بهو الأعمدة حجرة بها ثمانية أعمدة، أُزيلت فى القرن الرابع الميـلادى، وتحول المكان إلى كنيسة، وعلى الجدار الشمالى نشاهد موكب "أمنحتـب الثـالث" متوجهاً لعبادة "آمون" وبصحبته الكهنة والحاشية، حيث نُقش على جـدران حجـرة الولادة المقدسة، مشهد يظهر فيه "خنوم" (الإله الخالق) وهو يصنـع علـى عجلـة الفخار طفلين، هما "أمنحتب الثالث" وقرينه (الكا)، بينما تقف "إيزيس" تشـاهد مـا يحدث، وتمنح الطفلين الحياة، وفى مشهد آخر تعانق إيزيس الملكة "موت أم ويـا" والدة "أمنحتب" فى حضرة "آمون" الذى يقع فى حبها. وهناك منظر آخـر يصـور "آمون" والإله "تحوت" (إله الحكمة برأس أبى منجل)، يقوده إلى الملكـة، ويظـهر "آمون" فى مكان آخر جالساً مع الملكة على علامة السماء التى تحملـها "سـلكت" و "نيت"، وهو ينفخ نسمة الحياة فى أنف الملكة، أما "تحوت" فيظهر وهـو يبشـر "موت أم ويا" بحملها، ثم تجلس الملكة على مقعد بين "إيزيس" و "خنوم" فى حضـرة "بس" و "تويريس" (إلهة الولادة) ثم تقدم "إيزيس" المولود الجديد لأبيه "آمون" فـى حضرة "حتحور" و "موت".

ويظهر "أمنحتب الثالث" فى المشاهد الأخيرة وقد أصبح فرعونـاً، تباركـه الآلهة. أما الحجرة التالية فهى تشتمل على ثلاثـة أعمـدة، وهـى توصـل إلـى المقصورة التى تم بناؤها فى عصر البطالمة، ونُقش على جدرانها مشاهد للإسكندر

أمام "آمون" و "موت" و "خنسو"، وفى الحجرة التى تلى المقصورة نقوش جدارية للملك يعانقه آمون فى حضرة "موت"، والكهنة يقدمون القرابين. ونُقش فى هيكل المعبد لوحات تصور الملك يرقص أمام "آمون – رع" ويقوده "حورس" إلى حضرة الإله، أما الأعمدة بطراز تاجها البردى المتفتح فى الفناء الخارجى للمعبد، فهى أروع ما أبدعته العبقرية المصرية القديمة فى مجال عمارة الأعمدة، والمناظر المنقوشة على الجدران، تصور عيد "آمون فى الأوبت" الذى يقام فى موسم الفيضان. وكان تمثال "آمون" المقدس يحمل رمز الإله من الكرنك إلى الأقصر على سطح مياه النهر فى صحبة موكب مهيب، من المراكب التى ترافق مركب آمون على البر إلى الأقصر. ويكون إستقبال الموكب بالذبائح، وبعد إنتهاء الإحتفال يعود التمثال إلى الكرنك، وكل هذه التفاصيل للإحتفال قد تم تصويرها فى نقوش جدارية، ومنها مشاهد الملك أمام "آمون" و "موت" والكهنة يسكبون الماء المقدس، والإستعدادات الخاصة بالعيد، والراقصات وقت ممارسة تمارينهن، وضاربو الطبول، والجنود وحملة الرايات والعربات الملكية، ونساء يحركن الصلاصل، ورجال يصفقون، والكهنة يحملون المراكب المقدسة. وتنتهى المشاهد بصورة الملك وهو يقدم الذبيحة فى معبد الأقصر، وتقدم الزهور لآمون وموت. وعلى واجهة المعبد نقش جدارى يجسد معركة "قادش" التى قادها الملك "رمسيس الثانى" وفيها يظهر الملك وهو يهاجم بلاد النهرين، ويرمى العدو بسهامه، ويتلقى الأسرى، ومنظر الإنتصار، وتقدم الجيوش فى إتجاه لبنان.

لقد تميزت العمارة فى الأسرة الثامنة عشرة بدقتها وإتساقها وجمال نسبها، والعناية بالتفاصيل فيها. كما تميزت طرز الأعمدة فى معابد الأقصر والكرنك برشاقتها وجمال نسبها وإتساق خطوطها. وقد بدت الأعمدة فى معبد الأقصر مثل

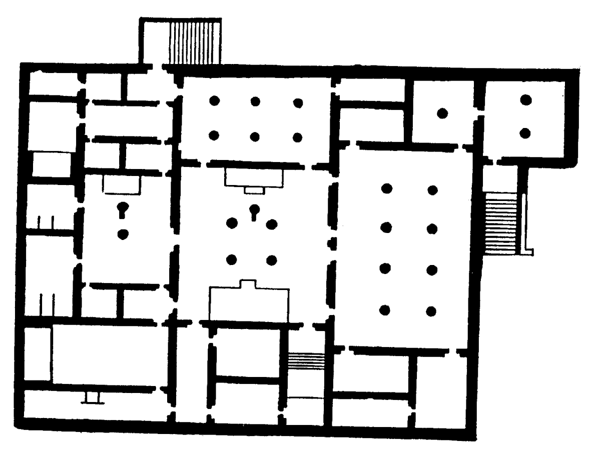
غابة كثيفة صيغت بدقة من الحجـــر، وتمـــيزت بجمـــال خطوطـــها وحساســـيتها وبإنسجامها فى صورة جميلة ومكتملة.

وفى البر الغربى أُقيم معبد القرنة لخدمة أرواح "رمســـيس الأول" و "ســـيتى الأول"، بينما شيد "رمسيس الثانى" معبد الرمســــيوم وأقـــام أضخـــم تمثـــال مـــن الجرانيت، وبدا معبد "رمسيس الثالث" فى مدينة هابو ضخماً وفخماً. ورغم إنتقـــال مركز القوة فى عهد الفراعنة إلى الدلتا، منذ الأسرة الثانية والعشرين (فـــى مدينـــة بوبسطة) فقد ظل الملوك يقيمون المعابد فى الكرنك تكريماً للإله "آمــــون". وبعـــد غزو الملوك الآشوريين طيبة بقيادة "آشور بانيبال" تبعه "قمبيز" الفارسى ثم تحولـــت المدينة فى عصر الرومان إلى مدينة سياحية تجذب الزوار. وحتى مطلـــع القـــرن التاسع عشر ظلت الآثار الضخمة باقية تشـــهد علـــى عظمـــة المدينـــة الكـــبرى، وتسترعى الإنتباه إليها تلك البوابات العالية، والمعابد، والمسلات، والتمـــاثيل التـــى تبدو مثل عجيبة تدهش من يشاهدها، بل وتسمو بمشاعره.

أما نماذج المعابد الشمسية التى شُيدت فى عهد "إخناتون" فإنـــه عُـــثر علـــى أطلال معبدين منها فى تل العمارنة، وهما مكشوفان. فلزاماً فى إعتقادهم أن تنفـــذ الشمس إلى كل مكان، لذا صُممت الأبواب بحيث تعلوها عتبـــات مفتوحـــة تســـمح بنفاذ ضوء الشمس. ويتكون مبنى المعبد "الأتونى" من أفنية يفصلها عـــن بعضـــها بوابات يحيط بكل منها من الجانبين ممشى متوسطاً، وصفوف من موائـــد كثـــيرة للقرابين، ويتوسط الفناءين الأخيرين مذبح يحف به حجرات مكشوفة.

ومن المنازل أنواع صُنعت من جذوع البردى ذى الرأس الكثيفة الخيوط، فيُربط كل منها بشكل خاص، ويُثبت السقف تحت هذه الرؤوس التى تظل بارزة، ومع تطور فن العمارة ظل البناء يقلد الطنف المتكون من مجموعة هذه الرؤوس، وإتُخذ منه زينة للمنطقة التى تعلو جدران المنازل. وكانت المنازل فى العصور الفرعونية تُطلى بمادة الجص وتُبيض، ثم تُرسم بالأشكال الزخرفية بصورها الجميلة، أما القصور فعادة تُزين جدرانها وسقوفها وأرضيتها بلوحات فنية بديعة. وكانت الزهور هى الزينة الفنية فى نقوش المنازل، وتميزت منازل النبلاء بإتساعها، وإكتنفتها حدائق فسيحة،ولها أفنية تصلها بالنيل. وإشتملت أحياناً على برك فى جوانب البستان، يمكن إستعمالها كذلك عندما ينخفض مستوى النيل، وأحياناً أخرى يتنزه صاحب المنزل فى هذه البرك ومعه أتباعه وأصدقاؤه، وحول البحيرات أشجار الرمان والدوم والجميز، ومزارع العنب، أو يتنزه بين الأحراش من أجل الصيد.

أما الأرضية التى عُثر عليها فى تل العمارنة فى قصر الملك "إخناتون"، فقد صُور فى جزء منها بركة كبيرة تسبح فيها أسماك من أنواع مختلفة بحركة طبيعية بديعة، وظهرت على سطح المياه أزهار اللوتس، وزُينت جوانب الأرضية بإفريز من أزهار اللوتس والبردى. وكان "حابو سنب" كاهن آمون هو المشرف على بناء المقبرة الملكية فى عهد الملكة "حتشبسوت" (حوالى ١٤٧٩-١٤٥٨ ق.م) المشيدة فى وادى الملوك، كما قام "أمنحوتب سا رع" ببناء مقبرة "تحوتمس الرابع".



تخطيط لنمط المنازل بتل العمارنة

كان المهندس "سننموت" هو المسئول الأول عن بناء معبد الدير البحرى الجنائزى، إذ وضع تصميمه، فى عهد الملكة "حتشبسوت" الذى يُعد من أروع أعمال العمارة المصرية القديمة، بتصميمه المتقن ومداخله المنتظمة، وقد أرادت الملكة أن تجعله فردوساً للإله "آمون"، ويُعد فى الحقيقة نموذجاً للجمال والروعة. إذ استُغل فى تشييده الموقع الذى أكسب مظهره اتساقاً وجلالاً، حيث نُحت جزء منه فى الجبل، وهو مُكرس من أجل عبادة الإلهة "حتحور" وهى الإلهة فى هيئة البقرة، التى كانت محبوبة بصفة خاصة فى الضفة الغربية، وكانت إلهة للحب والخصوبة، وإلهة للسماء، كما أنها المربية المقدسة للملوك. ويتكون المبنى من ثلاثة سطوح تعلو بعضها البعض، يُحاط كل منها بأروقة ذات دعائم، ويوصل كل سطح بالآخر منحدرات. ورغم إحتواء المعبد على مقاصير للآلهة، "حتحور"

و "أنوبيس" إلا أنه كان وفى نفس الوقت، معبداً جنائزياً، وكذلـــك بمثابـــة تدعيـــم لمركزها فى أحقيتها للعرش، لأن ملكها كان موضع جدل،وتظـــهر الرســـوم فـــى المعبد تصور الملك "تحتمس الثالث"، ابن زوجها "تحتمس الثانى"، وقد عمـــل بعـــد أن تسلم مقاليد الحكم وبعد وفاتها علــــى إزالـــة الصـــور الجميلـــة "لحتشبســـوت" وأسماءها من النقوش.

ويلى بوابة المعبد فناء مكشوف فى جانبه الغربى إيوانـــان يشـــتملان علـــى أعمدة مرتفعة عن الأرض على شكل مصطبة، ورُسمت على أحد جدران الإيـــوان الجنوبى مناظر تُصور عملية نقل مسلتين من أسوان إلى الكرنـــك، فـــوق ســـفينة. وأسفل المشهد يظهر موكب الكهنة وهم يحملون أغصان الشجر والأعلام، إحتفـــالاً بالمسلتين، ويظهر كذلك نافخ البوق، ومشهد الملك "تحتمس الثالث" يرقـــص أمـــام الإله "مين"، ووقوف الملكة "حتشبسوت" أمام الإله "آمون". ويقع فى الطابق الثـــانى من المعبد إيوانان، ويُعرف الإيوان الشمالى بـــإيوان الـــولادة. وزُينـــت الحوائـــط الداخلية فيه بنقوش بارزة تمثل مشاهد الزواج الإلهى، والولادة الإلهيـــة المقدســـة "لحتشبسوت"، تلك الولادة التى أضافت حقوقاً إلهية إلى صفتها الملكية، إذ تصـــور كيف حملت أمها فيها من الإله "آمون"، وتصور الأســـطورة "حتشبســـوت"، أبنـــه مباشرة لآمون من الملكة "أحموسى" زوجة "تحتمس الأول"، وتبدأ النقوش بصـــورة مجلس الآلهة فى حضرة "آمون"، ثم يقود "تحوت" "آمـــون" إلـــى حجـــرة الملكـــة "أحموسى"، ويظهر بعد ذلك "آمون" جالساً أمام الملكة ينفث فيها من روحه، مقدمـــاً إليها علامة الحياة، وهناك مشهد لــ "خنوم" الإله الخالق، الممثل على هيئة إنســـان برأس كبش يتلقى أمراً من "آمون" بتشكيل "حتشبســـوت" وقرينـــها علـــى عجلـــة الفخرانى، بينما تقوم "حقت" ببث الحياة فى أنف المولود ويبشـــر "تحـــوت" الملكـــة

"أحموسى" بقرب ولادتها. ثم ينتهى المشهد بـــ "خنوم" و "حقت" وهما يقودان الملكة إلى حجرة الولادة، وتظهر الملكة جالسة، أثناء الولادة على مقعـــد، فـــى حضـــرة الآلهة "بس" و "تاويرس" ثم تظهر "حتحور" وهى تقدم الطفلـــة "حتشبســوت" إلـــى "موت"، وينتهى المشهد بصورة "حتشبسوت" وقرينتها بين يدى الآلهة.

أما الإيوان الجنوبى فيعرف بإيوان "بونت" وعلى الحوائط الداخلية فيه نُقشــت صور تمثل الحملة المشهورة إلى بلاد بونت (الساحل الصومالى) وتســجل أمجـــاد الملكة. وبرع الفنان فى تصوير الطبيعة الخاصة بهذه البلاد، وبخاصــــة لمســـاكنها وحيواناتها، وتتميز النقوش فى هذا الإيوان بالحيوية والجمال. وكانت أشجار المـــر تنبت على جبل بلاد بونت. وقد نُقشت سفينة البعثة على الجدار الغربى، وفى مشهد آخر لجنود مدججين بالسلاح أمام كومة من عقود وحبات الخرز وبلطـــة وخنجـــر وأساور وصندوق خشبى كهدايا لأهل المدينة. ويظهر زعيم بونت وخلفه زوجتـــــه بجسمها الضخم، وكذلك يظهر الحمار الذى حمل الهدايا لزوجة الزعيـــم. وتتشـــكل خلفية اللوحة من الأكواخ المقامة على عمد ويُصعد إليها بسلالم، والماشية ترعـــى، وكلب يقعد على ساقيه الخلفيتين. وهناك مناظر أخرى لأشجار البخور، وهى تُنقـــل بواسطة البحارة المصريين، وصور لمراكب مشحونة بعجائب بلاد بونت، ومنـــــها ثلاث سفن تنشر أشرعتها وتبحر فى إتجاه طيبة. وكذلك مشـــــهد يصـــور الملكـــة "حتشبسوت" تقدم للإله "آمون" (إله طيبة والكرنك) ما أحضرته البعثة من أشـــــجار البخور وفهود وزرافة وذهب وجلود، وغير ذلك من كنوز بونت.

وقد تم تلوين سقف الحجرة الأولى من هيكل "حتحور" علـــى هيئـــة الســـماء الزرقاء المزدانة بالنجوم، وتظهر "حتشبسوت" وهى تقدم القرابين إلـــــى "حتحـــور"

وعلى جوانب الهيكل الخارجى صورة للبقرة "حتحور" فوق القارب المقدس، كمـــــا يظهر ابن "حتحور" "احى" فى هيئة طفل عارٍ يهز الشخشيخة.

وعلى السطح العلوى شُيد المعبد الرئيسى الذى يتقدمه رواق به صفان مـــــن الأعمدة، وثمة هياكل أخرى فى جنوب المعبد وشماله، لعبادة "حتحور" و "أنوبيـس"، وعلى جدار بهو هيكل "أنوبيس" نُقشت المناظر الجميلة وتمثل "آمون ــ رع" جالساً على عرشه، وأمامه كمية هائلة من القرابين مقدمة إليه من الملكـــة التـــى محيـت صورها، ورُسم العقاب يرفرف فوق رأس الملكـــة بـــألوان جذابـــة. وفـــى رســـم آخر تظهر "حتشبسوت" تقدم القرابين لأنوبيس، ويرفرف صقر "أدفـــو" فـــوق رأس الملكة، وفوق كوة رسم "تحتمس الثالث" يقدم النبيذ للإله "سوكر". وعلـــى الحـــائط الخلفى للحجرة نقشت صورة "حتشبسوت" بين "أنوبيس" و "حتحور"، وفـــى الجهـــة العليا صور "أنوبيس" فى هيئته الحيوانية يعلوه قرص الشمس المجنح. أمـــا قـــدس الأقداس فهو محفور فى الصخر على الإمتداد المباشر للمنحدرات الموصلـــة بيـــن السطوح الثلاثة.

لقد أختارت "حتشبسوت" مكان المعبد فى حضن الجبل بجوار المكان الـــــذى أقام فيه "منتوحتب الثانى" قبره، وشيدت عليه معبدها، فأقامته على أربع درجـــــات، ثم قدمت لمدخله فى الشرق بطريق يجرى إليه من مطلع الوادى تحرســـــه تمـــاثيل على هيئة الكباش.

أما عن المقابر فى الدولة الحديثة فإنها قد حُفرت فى صخور الجبـــــل، فـــى البر الغربى من نهر النيل، فى منطقة طيبة، وتُعرف بـــــوادى الملـــوك. وتشـــتمل

المقبرة فى الغالب على سلسلة من القاعات، والدهاليز المنحــدرة، والســلالم التــى تنتهى إلى الحجرة المخصصة لضم التابوت، حيــث زُينــت حوائطــها ودعائمــها بالنقوش والصور الملونة.

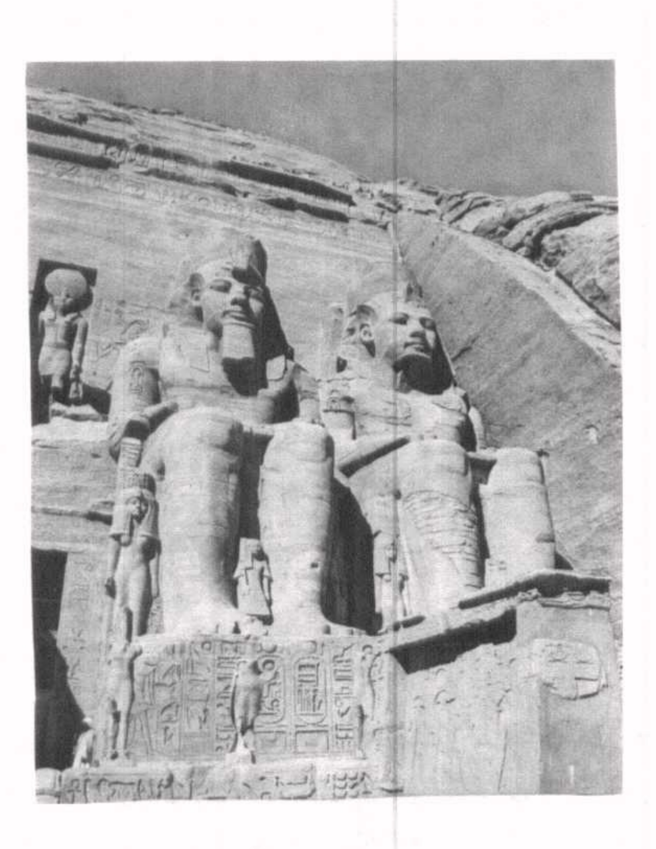
وكان وادى الملوك بمثابة المكان المثالى لإجراء تجربة جديدة فــى تــاريخ الحضارة المصرية القديمة، هدفها إخفاء المقابر الملكية، فتصبح مجهولة، وتتحقــق لها الحماية من عمليات السطو عليها، حيث أقدمت على هذه التجربــة لأول مــرة الأسرة الثامنة عشرة، عندما أُقيم المعبد الجنائزى فى البر الغربــى. وهكــذا أقــام "أمنحتب الأول" مقبرته فى ذراع أبو النجا على مســافة مــن معبــده الجنــائزى، أما "تحتمس الأول" فكان أول من أقام مقبرته فى أعمق الفجوات فى وادى الملــوك وبناها له مهندسه "أنينى"، ثم قام الملوك من الأسرات الثامنــة عشــرة والتاســعة عشرة والعشرين، فقلدوا ما فعله. أما الفكرة المعمارية للمقــبرة فأساســها إخفــاء مداخلها والإكتفاء بنقش الحجرات الداخلية. والطريقة التى إتبعها فراعنــة الأســرة الثامنة عشرة فى إنشاء المقابر هى نحت المقبرة فى الصخر مختفية وراء الــهضاب فى وادى الملوك، وإقامة المعبد الجنائزى فى مكان ظاهر بعيــداً عــن المقــبرة، التى من المفترض أن يخدمها، إذ كان الإعتقاد بأن الفرعون الراحل يترك مقبرتــه فى ساعات معينة ليصل إلى مكان إقامة الطقوس الجنائزية فيقدم القرابين.

وتُعد الصور المنفذة داخل المقابر الملكية ترجمة تصويرية للعقائد والطقــوس والأساطير الكاملة للحياة الروحية، التى كان يطمح أن يمارسها صــاحب المقــبرة، على إعتبار أنها إرث له. وفى العقيدة الشمسية، يشبه الملك المتوفى بإلــه الشــمس "رع"، أما بالنسبة لعقيدة "أوزيريس" فيشبه المتوفى بـــ "أوزيريس". فإذا ما إختفــت

الشمس وراء الأفق فى الليل، فـإن فرعـون يختفـى مـن الدنيـا عنـد وفاتـه، أو يندمج الفرعون المتوفى مع الشمس، ويقوم برحلة فى مركب الشـمس، فيسـير عبر ممالك الموتى، الأثنتى عشر، محضراً النور والحياة لتلك الممالك التى تمثـل ساعات الليل. وهكذا يعود فرعون إلى الحياة مع وصوله إلـى الصبـاح الأبـدى، مثلما تشرق الشمس ثانية فى الصباح. أما شرط إجتياز هذه المهمة فيتوقـف علـى معرفة الصيغ السحرية التى تلزم للعبور، من الإثنى عشر بابـاً بالعـالم السـفلى، وأن ينتصر على الثعابين التى تحرسها. وقد لجأ الملوك إلى تصوير هذه المشـاهد على جدران المقبرة. أما بالنسبة لمقابر الأشراف فقد إختار الفنان المنـاظر التـى تبتعد عن الملل وعن الشعوذة السحرية، وكذلك تخلو من عنصـر التكـرار فـى الصيغ، رغبة فى إضفاء طابع الحيوية والإهتمام الإنسانى.

أما معبد "سيتى الأول" (الرمسيوم) فإنه أُقيم مـن أجـل ممارسـة الشـعائر الجنائزية لوالده "رمسيس الأول"، ثم أتم المعبد "رمسيس الثانى"، ويشـتمل المعبـد على مجموعة من الأعمدة المنحوتة على شكل برعـم البـردى، وعلـى رسـوم جدارية، تصور إحداها إله النيل حاملاً للقرابيـن، ويعلـو هـذه اللوحـة صـورة لـ "رمسيس الثانى" وهو يقدم القرابين للإله "آمون"، ويرقص رقصتـه الطقوسـية أمام الإله "مين". ويظهر مركب "آمون" فى مشهد آخر محمولاً على سـتة أعمـدة، لها تيجان إتخذت شكل برعم البردى، وتحيط بالبهو حجرات صغيرة نُقشـت فـى عهد "سيتى الأول"، ونُقش على يمين المدخل رسم لـ "رمسيس الثانى"، وهو واقـف أمام الإله "مين"، بالقرب من تصوير لمشهد "سيتى" أمـام "مونتـو" و "حتحـور"، ثم أمام "آمون ــ رع" و "خنوم"، وهو يتقبل العلامة عنخ مرة، واليوبيل مرة أخرى. ويظهر "رمسيس" على يسار المدخل راكعاً أمام "آمون ــ رع" وفى الجهـة العليـا

يقدم "سيتى الأول" القرابين للإله "آمون ــ رع" وهناك فى الحجرة الثالثـة صـورة الملك "سيتى الأول" يقدم القرابين لثالوث "أوزيريس"، ثـم ثـالوث طيبـة، وفـى الحجرة الوسطى يقوم "حورس" مع "تحوت" بتطهير "سيتى".



معبد أبو سمبل ــ جنوب النوبة، عصر رمسيس الثانى، الدولة الحديثة

ويقع المعبد الهائل "أبو سمبل" جنوب النوبة، وقد آثر "رمسيس الثانى" نحتــه فى الصخر الصلد بدلاً من بنائه فوق أى موقع آخر، ويُعد هذا المعبد مثــالاً علــى نهاية مرحلة التطور الفنى فى عصر الفراعنة، عندما لا يجد طموح الملك تعبــيراً أفضل فى المبالغة ببعض أسباب القوة الفنية. وترمز التماثيل الملكية الأربعــة فــى واجهة المعبد إلى التطور فى موضوع أساسى فى الفن المصرى لا يعد معه مفيــداً إبتكار أية تنويعات أخرى.

التماثيل تجسد الحياة الأبدية

كان قد عُثر فى مصر على العديد من التماثيل الطينية، أو المصنوعــة مــن الفخار أو من العاج أو من الخشب، منذ فجر التاريخ، وتمثل بداية تطور فن النحــت المصرى فى عصر ما قبل الأسرات. وهناك ثلاثة تماثيل للإله "مين" من الحجــر، وأحد هذه التماثيل محفوظ بالمتحف المصرى بالقــاهرة. وكذلــك وجــدت بعــض القوالب التى توضح الطريقة التى إستخدمها الفنان المصرى فــى صنــع التمــاثيل الطينية، وذلك بضغط الطينة فى القالب لتأخذ الشكل المطلوب قبل حرقها. وتشــهد التماثيل الصغيرة التى صُنعت من العاج بأشكال الحيوانات (الأسد والكلــب) منــذ مطلع عصر الأسرات على مهارة فنية فائقة.

وهناك تمثال صغير عارى يرجع إلى بداية عهد الأسرات، لمحظية صغــيرة الحجم ذات قوام رشيق، تفيض بجمال أنثوى. وكذلك نعثر على تماثيل ترجع إلــى عهد الأسرة الأولى، مصنوعة من خامات مختلفة لحيوانات، كتمثــال قــرد الإلــه "تحوت" من المرمر (بمتحف برلين) وتماثيل الأسود الفخارية (بمتحف إكســفورد)

وأيضاً تمثال فرس النهر المصنوع من المرمر (المحفوظ فى متحف كوبنهاجن) وفى تمثال الملك "خع سخم" من الشيست ما ينطق بما بلغة النحات من براعة منذ بداية الأسرات، وبما أصبح له من قدرة فنية جليلة. إذ برع هذا الفنان فى تمثيل ملامح الوجه، فكسى الوجه نضرة الشباب مع هيئة ملكية فى هدوء ووقار، بما يتفق مع مكانته وقداسته. وفى عهد الملك "نعرمر" إستطاع المثال أن يصنع تمثالاً لقرد، جسّد رأسه بمهارة تشهد بقوة ملاحظته، فى تمثيل الخصائص الجوهرية للحيوان فى إتساق وإنسجام. وقد تجنب الفنان تمثيل الحركة فى تماثيله فجسد معنى الهدوء المطمئن، للتعبير عن الوقار والجلال، وإستبعد من التمثيل سمات الضعف أو التشويه التى يحدثها الزمن، وأكد فى الأجسام التى يصنع تماثيل لها على ما يوحى بالشباب الخالد.

وقد أظهر فن نحت التماثيل تطوراً، بفضل إيمان المصريين العميق بخلود الروح، وهذا الإيمان نشأ عنه وضع تمثال فى قبر الميت يحمل جميع ملامحه. أما أبدع التماثيل التى نُحتت فى آوائل عهد الأسرات فهو تمثال الملك "زوسر" بهيئته الرصينة المهيمنة، ففيه طابع تخليدى يتمثل فى وضعية الملك على عرشه. والملك "زوسر" هو صاحب الهرم المدرج بسقارة الذى يُعتبر الحلقة الوسطى بين المصطبة والهرم الكامل فى الأسرة الثالثة، ولـ "أيمحوتب" وزير "زوسر" تمثال صغير من البرونز يضع بردية على ركبتيه، وهو المهندس الذى قام بتصميم هرم الملك بسقارة وأشرف على بنائه، وهو الذى إعتُبر حكيماً، ثم أصبح إلهاً للطب فى العصور المتأخرة.

إن الإنطباع الأول عن التمثال فى الفن المصرى القديم هو أنه قطعة واحـدة. والحقيقة أن لصفته هذه أهمية جوهرية فى تجسيد معنـــى "الخلــود". ورغــم هــذا الإنطباع بكتلة التمثال، فإن المشاهد يشعر أمامه بطاقة مكبوحــــة فـــى عضـــلات الشخصية المتجسدة فى المادة الصلبة،، ويشعر بالعظمة التى جمعت بين الإبتـــهاج والجلال، من خلال الإبتسامات الوقورة فى الشفاه، مما يعكس المقـــدرة والمـــهارة العبقرية للفنان.

وكان التمثال المصرى القديم يُنجز من أجل أن يُوضع فى موقع معين، ممـــا يعمل على تقوية أثره الوظيفى والجمالى، بفضل مساهمة محيطه(المكان الذى يقـــع فيه ويحيطه)، وبفضل الأبدية التى ينشدها الفنان ويجسدها فـــى إبداعـــه. إن ذلـــك الإحساس بالمكان فى حد ذاته كان من الممكن أن يُخلق بواسطة إســتخدام القــاعدة أو الدعامة التى لا يخلو منها تمثال مصرى قديم. فبالنسبة للتماثيل الحجرية، نجـــد جزءاً من الخامة يظل فى هيئة دعامة. أما القدمَ التى تخطـــو للأمـــام والذراعـــان، فهى وحدها التى تبرز جزئياً عن كتلة الحجر. وينبغى أن يُشاهد مثل هـــذا النمـــط بطريقة "صحيحة" أى من الأمام. حينئذ سوف يُدرك الشعور بالعظمة والجلال مـــن خلال الهدوء المطمئن الرائع، ومن خلال تجسيد ما هو جوهرى فى الشخصية وفى النمط. وفى إطار النمط يتناول الفنان الوجه بأسلوبية تتوافق مع النمـــوذج المثـــالى للعصر، كذلك يمثل وجه الملك ذاته. وهكذا يصبح محتملاً الرجوع بفـــن الصـــور الشخصية إلى زمن "رمسيس الثانى"، أو إلى عصر "تحتمس الثالث". لقـــد أظـــهر الفنانون المصريون دقة ورهافة فى خلق الشخصيات المتميزة، وأصبحت صفـــات الفتوة والرشاقة، والشباب الدائم، جزءاً من النمط، أو بـــالأحرى، تمثـــل نموذجـــاً مصرياً قديماً للجسم الإنسانى. وتدور مسألة متطلب الشبه الشـــخصى فـــى عكـــس

ذلك، إذ يُسمح فى العقيدة المصرية لـ "با" التى تمثل جزءاً من روح الإنسان بأن تترك "كا" تمثالها، الذى هو جسدها البديل وأن تعود إليه مرة أخرى. هكذا يُصبح للإسم دوراً حيوياً، كضرورة لازمة لأى تمثال. إن أى إختلاف بين النموذج المثالى والشبه الحقيقى، يفضى إلى إخفاء علامات المرحلة العمرية، وتلك الطيات فى الصور التى تصور الترهل، وتزيل علامات الوهن فى الجلد الذابل للإنسان الكهل، هكذا تم الكشف عن فن النحت الحقيقى. أما الملابس فتعكس إتجاهات طراز العصر التي تصبح بالنسبة للأثريين اليوم بمثابة وسيلة هامة لتحديد تاريخ التمثال. إن النتيجة المنطقية لهذه الحاجة لتمثال الـ "كا" المشابه تماماً للصورة التى يحصل عليها من الواقع، وكذلك متطلب التمثيل الذى يجسد الشباب الدائم، هما تمثالان لأى شخص بعينه، وكلاهما مطابق للصورة المراد التعبير عنها. وينبغى للشخص الذى يود أن يُصور بوضوح، أن يجلس كموديل أمام من سوف يصنع له تمثاله (الكا). وهذا توضحه النقوش الجدارية البارزة فى المقابر حتى منذ عصر الدولة القديمة، والحقيقة أن وجوه الفراعنة لم تكن مادة تُنحت طبقاً لوصفة أو قاعدة مقررة أو مفروضة، بل كان الفنان يتمتع بقدر من الحرية فى الصياغة وبمرونة فى التعبير وبفرادة فى إطار التقليد الفنى المثالى للعصر، أما فى عصر الدولة الوسطى وعصر تل العمارنة، فقد قُدمت إمكانيات إبداعية جديدة تماماً. وظل النموذج المثالى لفن النحت الخلودى باقياً فى أكثر أشكاله نقاء، وهو تماثيل الآلهة. وبالنسبة للمشاهد فى العصر الحديث فإن النحت المصرى يبدو قريباً من الطبيعة أكثر من الأعمال وحيدية الأبعاد بسبب كونه أكثر صدقاً بالنسبة لنبض الحياة.

وكانت "النماذج" ***Models*** تُصنع خصيصاً للتماثيل فى الفن المصرى القديم، فكان يتم تشكيل الأقدام والأذرع والرؤوس للفرعون، طبقاً لقواعد صارمة للنسب، ويستخدم النحات مثل هذه النماذج لقياس النسب المضبوطة. ولم تكن النماذج كاملة لأن هدفها إرشاد النحات فحسب إلى الأماكن التى ينبغى أن ينحتها بإزميله. وبالنسبة لتماثيل الآلهة فُنتحت فى وضعية نموذجية مطابقة تماماً للنموذج الأصلى.

وهكذا تميزت التماثيل فى الدولة القديمة بالنزعة الواقعية، فرغم خضوع تمثال الملك "خفرع"، المصنوع من الديوريت، والمحفوظ فى المتحف المصرى، لقانون خط الجبهة، إلا أن تميز الشخصية المصورة فى التمثال بالنشاط والحيوية، قد وصل بهذا الفن إلى أوج عظمته وقوته فى عهد الدولة القديمة. إننا نشهد فى هذا التمثال فرعون، وهو يعتلى عرشه فى عظمة وجلال ملقياً نظرة هادئة، تليق بملك يعتبر نفسه إلهاً. ولقد نُقش على جانبى الكرسى حلية ترمز إلى إتحاد القطرين، وطوقت رأس خفرع من الخلف جناحا صقر الإله "حورس" رمزاً إلى حمايته. ويُعد هذا التمثال الذى يتميز بالواقعية وبالجاذبية، من نوعية التماثيل التى نُحتت لتؤدى وظيفة البديل لرأس المومياء، إذا ما تحللت. وهنا تميزت خطوط التمثال بالقوة والمرونة والحيوية، وهى تكشف عن حس مرهف، ودراية بأصول التشريح، مما تمتع به الفنان فى تلك الفترة. إن الهيبة التى أظهرتها قسمات شخصية "خفرع" فى التمثال أكسبته هيئة ملكية، ورغم صلابة حجر الديوريت الذى صُنع منه التمثال، فإن الفنان إستطاع أن يبرز فيه قوة بأس الملك وذكاءه.

وهناك رسوم عديدة توضح الصناع وهم ينحتون الأحجار بعد تحضيرها وصقلها كعمليات أساسية تمر بها صناعة التماثيل. وفى مجال فن النحت أظهر الفنان المصرى القديم كفاءة ممتازة فى تمثيل الملامح الإنسانية بدقة، حيث جسد قامات رشيقة وبحيوية نابضة.

ويُعد تمثال "منكاورع" وزوجته أول نموذج من التماثيل الأسرية، وفى هذا التمثال بدا الملك (المقدس) إنساناً تحتضنه زوجته بذراعها، وإستحالت نظرته الإلهية المتطلعة إلى الأبدية إلى نظرة شعبية، وكأنه زعيم، بل هبط الملك من مرتبة الربوبية المطلقة إلى مرتبة الزعيم الإنسانى.



تمثال "منكاورع" وزوجته من الإردواز الداكن الملون، الأسرة الرابعة

وترجع أصول الديانة المصرية القديمة إلى الزمن الذى كانت فيه الطبيعة على أرض وادى النيل ما تزال تزخر بالمستنقعات والأحراش، وحيث يمتلئ النيل بأفراس النهر والتماسيح وغيرها من صنوف الحيوان، إذ كان المصريون على صلة وثيقة بالطبيعة، بل آنسوا فى بعض الحيوانات والطيور من الصفات والخصائص ما أثار شعورهم فقدسوها، رهبة وخشية، كاللبؤة والتمساح، أو إبتغاء خيرها ونفعها كالبقرة والثور، أو لغرابة فى طبعها كأبى منجل والقرد، أو لصفة ممتازة فيها مثل علو طيران الصقر فى السماء وحدة بصره، وكان اسمه فى اللغة المصرية القديمة يعنى العالى.

أما إله المدينة فهو واهب الخيرات، هكذا ظل حتى أواخر الحضارة المصرية على صلة وثيقة بمدينته، فكان لواؤه هو نفسه علم المدينة، ويُلقب أحياناً بلقب سيد تلك المدينة. أما المدينة فكانت تسمى بيته، مثل مدينة الأشمونين، تسمى كذلك بـ "بيت تحوت، سيد الأشمونين" أما الحيوان فيُعتبر مظهر القوة الإلهية، أو مقراً لها تحل فيه، ولم يكن جميع أفراد كل نوع يُعبد من الحيوان أهلاً للتقديس، وإنما كان يُختار منها ما يمتاز بصفات خاصة.

ومع نشأة الأقاليم علا شأن معبود عاصمة كل إقليم، فأصبح معبوداً رسمياً للإقليم كله، وقد ألفت الأحداث بين بعض المعبودات المتجاورة، فتكونت الأُسر الإلهية، ومنها ما كان يؤلف فى عهد الأسرات ثالوثاً، مثل ثالوث "بتاح" و "سخمت" و "نفرتم" وثالوث طيبة "آمون" و "موت" و "خنسو"، وهو يتشكل من أب وأم وأبن، أما ثالوث "الفنتين" فكان يتكون من "خنوم" زوج و "عنقت" و "ساتت"

زوجتين له، ومع توحيد البلاد فى بداية الأسرات، أصبح الإله "حـــورس" الصقـــر المعبود الرئيسى فى القطرين، وذلك لأنه كان إله الملك الذى أمده بالنصر، وعـــادة أثناء الإحتفالات بعيد "حورس" فى بداية الأسرات، تُعد المراكب لينزل فيها تمثـــال الإله مع الملك لزيارة المعابد الهامة، وكانت العبادات المصرية تتميز بطابع هـــادئ متزن يتفق مع طبيعة المصريين، وتقدمهم الثقافى فى عهد الأسرات، وهكذا ســـما الفنانون بآلهتهم عن تمثيلها فى أشكالها الحيوانية الأولى، علاوة على مـــا أضفـــاه الزمن على أشكالها من قداسة.

والحقيقة أن قلوب المصريين قد عُلقت، وكذلك أخيلتهم بالعنـــاصر الكونيـــة ومظاهر الطبيعة فى مصر، فرأوا فى الشمس والقمر والأرض والســـماء والمـــاء والهواء آلهة يقدسونها، حينما تكون دون الحاجة فى بداية الأمر لرمز يكنى عنـــها، أو معبد يُشيد لعبادتها. فتصوروا الســـماء بقـــرة تقـــف بأرجلـــها علـــى الأرض، أو امرأة حانية على الأرض يرفعها فى الفضاء إله الهواء "شو" رأسها فى الغـــرب وقدماها فى الشرق، تلد الشمس كل صباح وتبتلعها ثانية كل مســـاء، وتصوروهـــا كذلك بحراً تمخر الشمس غبابه فى زورق النهار. أما الشمس وهـــى مـــن أبـــرز العناصر الكونية فى حياة الإنسان المصرى فقد تصورها ملكاً تحيط بـــه حاشـــيته، وهو يبحر فى سماء النهار فى سفينة، وتخيلها تارة قرصاً، أو جعـــلاً ذا جنـــاحين تارة أخرى، كما تخيلوا شمس الصباح جعلاً يدحرج أمامه الشمس، كمـــا يدحـــرج الجعل كرته التى يصنعها لطعامه، أو الكرة البيضية الشكل التـــى تضـــع بداخلـــها بيضها.

وعندما أصبحت عبادة الشمس رسمية، شبه الكهنة معبوداتهم بإله الشـــمس، وأُدعوا بما هى صور له، ومن أمثلة ذلك "مين رع" و "ســبك رع" و "خنـوم رع" و "منتو رع" و "آمون رع". ثم تبع ذلك أن وجدت طقوس عبادة الشمس سبيلاً إلـى طقوس غيرها من الآلهة، حتى أصبحت الطقوس الدينية فى جميع المعـابد واحـدة فى نهاية الدولة القديمة. وكذلك علا شأن الإله "بتاح" مع قيام "منـف" كعاصمـة، وهو إله الفنون والصناعات التى بلغت غاية إزدهارها فى "منف" فى عصر الدولـة القديمة.

وهناك تماثيل عديدة معدنية من البرونز، صُنعت بطرق ألواح المعدن علـى تماثيل من الخشب لتتشكل بالشكل النهائى. وأيضاً إستعان الفنان المصـرى القديـم بنماذج عبارة عن أقنعة لوجوه المتوفين، وبالذات فى عصر الدولة القديمة، حتـى يتمكن من مطابقة ما يصنعه لوجه المتوفى، وحتى يحقق الغاية مـن التمثـال فـى أن يكون مشابهاً لشكل صاحبه، فتتمكن روحه من التعرف على شكله وتأوى إلـى تمثاله، إذا ما عادت إلى الحياة الأخرى طبقاً للعقيدة المصرية القديمة. وقد كثر فـى عهد الأسرة الخامسة صُنع تماثيل لمجموعات ولأفراد مـن الخـدم فـى أوضـاع مختلفة تمثلهم أثناء أداء الأعمال اليومية التى كـانوا متخصصيـن فيـها، ومـن المعتقد أن هؤلاء الخدم يؤدون نفس الخدمات التى كانوا يقومون بها لخدمة سـيدهم المتوفى أثناء حياته، ونلاحظ فى هذه التماثيل، قدرة الفنانين على تشكيل الحركـة، بالإضافة إلى إضافة عنصر التهكم أو الفكاهة فى أسلوب تشكيل شـخصية الخـادم أو حركته حتى يظهر التمثال متمتعاً بالنشاط والحيوية.

أما التمثالان "ر ع حوتب" وزوجته "الأميرة نفرت" (٢٦٢٠ ق. م) اللذان عُثر عليهما فى حجرة الدفن بإحدى المصاطب المحيطة بهرم ميدوم، فإنـــهما يفيضـــان حيوية، حيث أنهما ملونان بأسلوب واقعى، فتمثال الرجل خُصص له لون المغـــرة الحمراء. وكان "ر ع حتب" يشغل وظيفة الكاهن الأكبر فـــى "هليوبوليـــس" وهـــو ابن الملك "سنفرو". وأما تمثال المرأة فكان بلون المغرة الصفراء، و"نفـــرت" هـــى أميرة من البلاط الملكى، كما رُصعت العيون بحجـــر الكوارتـــز شـــبه الشـــفاف، وبالبللور الصخرى للقرنية، وصنعت الحدقة عبارة عن تجويف فى الوجه الخلفـــى من القرنية، ليملأ بمادة سوداء. ثم طُوقت كتلة العيـــن بإطـــار برونـــزى. وتمثـــل وحدتا التمثالين معاً ثنائياً فى وحدة، بألوانهما التى تنبض بالحياة، وبياض عيونـــهما البللورى وسواد حدقتهما الأبنوسى. ومن الملاحظ أن التمثالين لم ينحتا مـــن كتلـــة واحدة بل أن كل تمثال منهما منفصل عن الآخر، كوحـــــدة فنيـــة قائمـــة بذاتـــها. والتمثالان يُعتبران نهاية لسلسلة من التطورات التى حدثت فى مجال فـــن النحـــت فى الحجر الجيرى، ولم يصلنا منه إلا النذر اليسير فى عـــهد "زوســـر" بالإضافـــة إلى هذا الإبداع الذى وصل إليه هذا التطور فى السنوات الأولى فى عهد الأســـرة الرابعة، الذى يشهد على البراعة والتعبير الواقعى والحيوى. ففى وجـــه الزوجـــة هدوء وصباحة وجمال، وهى ترتدى دثاراً طويلاً ينم عن تفاصيل جسمها الرشـــيق، ويُحلى صدرها بقلادة عريضة ذات ألوان مختلفة، وعلى رأسها إكليل جميل. ويكـــاد تمثال "ر ع حتب" يشف فى الجسم عما وراءه من عظام، وفيه من الحيوية والنشـــاط ما يكشف عن مقدرة فنية ممتازة. ومن المعروف أن الحجر الجيرى هـــو المـــادة المفضلة لنحت التماثيل فى بداية عصر الدولة القديمة، وهنا حرص الفنان علـــى أن يكون التمثال أقرب للحياة الحقيقية، حتى يحقق الغرض الذى نُحـــت مـــن أجلـــه،

فكانت تُرصع العيون، وبذلك بلغت دقة العيون الصناعية أنها تضفى على التمثال حيوية بالغة، فكان بياض العين يُصنع من حجر الكوارتز الأبيض أو من المرمر المصرى، والقرنية من حجر البللور الشفاف، وفى وسط مؤخراتها كانت تُحفر بؤرة صغيرة تملأ بمادة سوداء لتمثيل إنسان العين.

لقد تحول فن النحت من الطراز الملكى إلى النزعة الشعبية خلال الأسرة الخامسة (٢٥٧٠-٢٤٢٠ ق.م) إذ إستجاب الفنانون لرغبات الموظفين الأدنى مرتبة من سقارة، وحينما بلغت ديانة إله الشمس "رع" أسمى مراتبها فى عصر الأسرة الخامسة، ظهرت النزعة الطبيعية، والتى تميزت بحيوية أكثر وبرشاقة الحركات.



تمثال "كاعبر" من الخشب، الأسرة الخامسة، سقارة، محفوظ بالمتحف المصرى بالقاهرة

وبالرغم من أن الخشب لم يكن خامة طيعة فى يد النحـــات، مثـــل الحجـــر، فإن تمثال "كاعبر"، المعروف باسم "شيخ البلد" والمحفوظ فى المتحـــف المصـــرى بالقاهرة، والذى يمثل شخصية أحد موظفى "منف" فـــى عـــهد الأســـرة الخامســـة (٢٥٧٠-٢٤٢٠ ق.م) وإستُعمل فى صناعته الخشب، فتوحـــى ملامحـــه بصـــدق وقوة ملاحظة الفنان وبصدق تمثيله لصاحبه، وأنه تناول خامـــة الخشـــب بنفـــس المقدرة والمهارة المتقنة التى لوحظت فى التماثيل الحجرية. ورغم ملامح الوجـــه الضخم وخديه الممتلئين، وعنقه القوى، فإن التمثال يعبر عن البســـاطة والإنســـانية الجذابة، التى تخفى وراءها شخصية قوية، مزهوة فى إعتزاز، وهو يمســـك فـــى يده بعصاه، رمزاً لسيطرته على عماله، لذا فهو يُعد نموذجاً للواقعيـــة وللإحســـاس العميق برشاقة الأشكال وجمالها. وتوجد على سطح خشب التمثـــال آثـــار طبقـــة الجصو الملون (خليط من الجص والغراء). وكذلك عُثر فى مقبرة "كـــاعبر" علـــى تمثال آخر مصنوع من الخشب لإمرأة، يتميز بإنتظام تقاطيع الوجه فيـــه، ويتمتـــع برشاقة وحيوية فى نسبه، وجمال خطوطه ومرونته، بما ينم عن إحســـاس الفنـــان المرهف.

ولقد جسدت تماثيل الأشخاص، فى عصر الأسرة الخامسة حركة أصحابـــها، وهم يقومون بأداء أعمال معينة تتعلق بوظيفتهم. ومن هذه النوعية تمثال "الكـــاتب الجالس القرفصاء"، المحفوظ فى متحف اللوفر، ومن المحتمل أنه يمثـــل الموظـــف الكبير "كاى" (٢٤٧٠ ق.م) ويظهر الكاتب بلون برتقالى والشـــعر أســـود. وهـــذا التمثال عُثر عليه بمقابر سقارة، ويظهر وساقاه معقودتين، والبرديـــة التـــى يكتـــب فيها مفرودة فوق ركبتيه، ويبدو وهو جالس منتصب القامة منتبهاً، ومنـــهمكاً فيمـــا

وُكل إليه من مهام، وعيناه تتطلعان بنظرة ثابتة، والجسم ملون بـــاللون البرتقـــالى المائل إلى البنى، والشعر لونه أسود كما إستُخدم البللور الصخـــرى فـــى صياغـــة العينين، إضافة إلى الأبنوس فى إطار من النحاس، مما أكسبها قوة فـــى التعبـــير. أما اليد فظهرت وهى متهيئة للإمساك بالقلم فى حركة الإســـتعداد للكتابـــة بشـــكل حيوى، رغم الخشونة التى بدت فى الجزء السفلى من الساقين، فيما بين الركبتيـــن ومفاصل القدمين، غير أن العينين تنطق بذكاء، ويشهد التمثال على قـــوة ملاحظـــة المثال وبراعته. والحقيقة أن الكتابة كانت من أهم الأمور فى إدارة العمل وتنظيمـــه وتسجيله، فى دولة مركزية مثل مصر، منذ بداية عصر الأسرات.

وهناك رأس ضخم من الجرانيت للملك "أوسر كـــاف" أول ملـــوك الأســـرة الخامسة، تنم قسمات الوجه فيه عن عظمة هادئة، وفى خطـــوط بســـيطة. ويـــدل تمثال القزم "خنوم حتب" الذى يرجع إلى الأسرة الخامســـة علـــى المقـــدرة الفنيـــة الرائعة، إذ تدل صفاته على صدق وكفاءة الفنان. ويُعد هذا التمثال قطعـــة فريـــدة فى مجال فن النحت. وأهم ما يُنسب للأسرة السادسة هو رأس صقر، صُنعت مـــن قطعة من الذهب، والعينان من قضيب من الزجاج الطبيعى، حيـــث تحققـــت فـــى صورة الطائر الجارح معنى العظمة، وذلك من خلال خطوط بســـيطة، وتفـــاصيل قليلة، كشفت عن براعة فنية متميزة.

ومن التماثيل المعدنية تمثال الملـــك "بيوبـــى الأول"، المحفـــوظ بـــالمتحف المصرى، والذى عُثر عليه فى "هيرا كونبولس"، ويرجع إلى الأسرة السادسة (الدولة القديمة)، وهو مصنوع من صفائح النحاس المطروق، والمثبت على جسم منحـــوت من الخشب. وهذا التمثال يكشف عن مقدرة الفنان فى إلتقـــاط تفـــاصيل الواقـــع،

مع ما أتسم به من حيوية فى التعبيـــير، وإتقـــان فـــى الصنعـــة برشـــاقة قوامـــه وجمال وجهه، وبريق عينيه، وجسم العين فيه عبارة عـــن ترصيـــع مثبـــت فـــى تجويف. ومن المحتمل أن التمثال كان مصبوباً فى الجص وكان ملوناً، وقد صُنـــع بطرق صحائف النحاس، على قالب من الخشب، ويبدو أن جـــذور هـــذه الطريقـــة ترجع إلى عصر الأسرة الثانية. وهناك تماثيل عديدة معدنية من البرونز صُنعـــت بواسطة طرق ألواح المعدن على تماثيل من الخشـــب لتتشـــكل بشـــكلها النـــهائى. ومن المعروف عن الملك "بيوبى الأول" (٢٣٣٠ ق. م) أنـــه أنشـــأ العديـــد مـــن المنشآت، وبإصلاح منشآت الملوك السابقين مـــن الفراعنـــة فـــى طـــول البـــلاد، وخصوصاً فى "تانيس" (صان الحجر) وتل بسطة والعرابة ودندرة. وعُـــثر علـــى تمثال تذكارى له من حجـــر الإردواز الأخضـــر (بمتحـــف بروكليـــن) ويظـــهر الملك فى هذا التمثال راكعاً أمام الآلهة، ويقدم إليها القرابين، وهو يتمـــيز بـــالتعبير الواقعى عن الحركة، والذراعان منفصلان وكذلك الســـاقان عـــن كتلـــة التمثـــال، والعينان مرصعتان، فأضفتا على الوجه حيوية، ويُحتمل أنه عُثر على هذا التمثـــال فى "سقارة".

وهناك نظام تخطيطى إكتشفه مصمم من أجل النحاتين، ويرجع ذلك النظـــام إلى عهد الدولة القديمة، وفيه تم تبسيط عمل الفنانين من خلال نظام من الخطـــوط، غير أنه نظام مختلف أساساً عن الشبكة المحكمة من المربعات، التـــى إســـتُخدمت فى طريقة عمل النحات المصرى. أما نسب الجسم البشرى والعلاقـــات المتبادلـــة فى الأجزاء المنفردة التى تشكله، فإنها خضعت لقانون للنسب متـــوازن رياضيـــاً. وهذه القواعد الخاصة بتركيب الجسم تُنفذ من خلال شـــبكات هندســـية مرســـومة على ورق، وتتم فى أربع مستويات من الخطوط والعلامات فوق مخطـــط أساســـى

متخيل أو بالتعاقب. وبالإستعانة بهذه العجالة التقريبية، يتناول النحات الحجر من الجوانب الأربع برصانة، وبمقدار متساوى من الإهتمام، إلى أن يزيح الغطاء عن الجسم، وبهذه الطريقة، ورغم عدم إنتهائه من الصياغة المكتملة للتمثال يُصبح عمله فى كل مرحلة منتهياً، على الأقل فى حدود المرحلة ذاتها. وهناك نماذج لمثل هذه التماثيل تُلون بسرعة وتُوضع من أجل الإستخدام، رغم كونها غير مكتملة. وربما يكون صاحب التمثال قد توفى دون توقع، أو ربما كان الوضع المالى قد أصبح أسوأ. وكان الفنان فى عصر الدولة الوسطى يؤكد على أشكال التعبير فى الدولة القديمة، ولم يغير طرق الأداء. وفى تل العمارنة تم إكتشاف محرف كامل لنحات من عصر "إخناتون"، وعُثر فيه على أعمال رائعة، ومن المفترض أن رأس الملكة "نفرتيتى" المشهورة ضمن ما عُثر عليه فى هذا المحرف. وكانت ترقد فوق الأرفف تماثيل غير منتهية متنوعة، ومن خلال تفحصها يستطيع المرء أن يخمن الطرق المستخدمة من قبل النحاتين منذ آلاف السنين، فى نحت تماثيلهم على غرار تماثيل "منقاورع". لقد تزايدت أعداد الخطوط، ويبدو وكأن الفنان يتصارع من أجل أن يدرك الشكل الملائم، ومن أجل أن يصحح النسب، أما التجديدات فلُقنت مبادئها بواسطة الملك "إخناتون" وتركت أثرها الواضح تماماً عبر عمل الفنانين، هكذا ابتدع النحات طرازاً جديداً، يتطلب تشابها أكثر مع الحقيقة وبشكل واقعى أكثر مما كان مطلوباً من النحاتين فى العهود السابقة. ونتيجة للوضع السياسى الجديد، نشأ مناخ إجتماعى جديد، والتجارب التى إكتسبها المصريون خلال ألف سنة من الحضارة تركت أثرها. إن نحاتى الملك "منقاورع" لم يظهروا نوعاً من الريبة أو السأم، أما جذع الأميرة من "تل العمارنة" فتم تغطيته بفيض من الخطوط السوداء، وتزايد عدد الخطوط المعينة،

نظراً لأهميتها فى مساعدة النحات فى التوصل إلى القياسات الصحيحة. وهكذا أدى تزايد أعداد الخطوط بلا شك، إلى جعل العمل أكثر سهولة، غير أن معناها سيظل سراً، ربما إنتقل من الأب إلى الإبن. ذلك هو ما أوحى به برهان نحات الدولة الوسطى الذى يدعى "إرتج سن" ***Irtj – sen*** الذى نحت على سطح حجر الإرشادات التى إستخدمت فى التصحيحات الخاصة بالنسب فى عصر "سيتى" والتى تشير إلى المعاناة الشديدة من أجل بلوغ المعيار المفروض، بدا الأمر وكأن النسب الصحيحة قد إعتُبرت أكثر أهمية من التمثال. وظل النظام الشبكى يُستخدم كمرشد، وكان يتم وصف الجسم داخل نظام من المربعات يشبه الشبكة، ولم يكن ذلك الطراز من الصياغة من إبتداع عصر الدولة الحديثة، وإنما إتبع تقليداً قديماً فى مصر، نتج عن طرق العمل التى إستُخدمت فى تماثيل "منقاورع". وكان يتم نحت الجسم تطبيقاً لقانون ثابت للنسب، أساسه قبضة اليد، التى تمثل وحدة قياس للطول صغيرة. وتُحسب قامة الجسم بمقدار ١٨ وحدة قياسية صغيرة، وعرض الأكتاف يساوى أربع وحدات. وكذلك نظراً إلى نظام القياس عن الجسم الإنسانى، على أساس وحدة عرض الكف (عبر الأطراف العليا من الأجسام) إذ يرى الجسم فى تخطيط من ٢٧ وحدة عرض الكف ويساوى عرض أكتافه بستة وحدات.

وعادة يرسم النحات الفرعونى خطوطاً تظهر الحدود داخل المربعات، مستخدماً قبضة يد الشخص على إعتبار أنها الوحدة الأساسية، أو هى جهة من جوانب المربع. حينئذ يرسم الشخص الواقف عادة داخل شبكة طولها ثمان عشرة طولاً وأربع مربعات عرضاً. وتوضح هذه التقنية السبب فى أن كل المقابر تقريباً تشهد على الحرفية الراسخة، ولم يكن ينحدر المستوى الفنى عن القاعدة الأصل

المحددة حتى فى عصور الأزمات السياسية والإجتماعيـــة. وبعــض الكليشـــهات تعطى تفاصيل هذا النمط من أعمال النحت على الجـــدران، وتعــرض كـــلا مـــن الدراسات السريعة (الإسكتشات) الأصلية، والتنفيذ النهائى. ونشـــاهد فيـــها النـــهج التقليدى والإجراءات المستخدمة، وهكذا، إكتملت المعلومات التقنية الخاصة بالعمل.

وهناك برديات تشتمل على أشخاص مرسومة بنسبها المثالية، وفـــى ســـمو، باستخدام تخطيطات بيانية. ومن هذه البرديات واحدة تشتمل علـــى مرشـــد لتنفيـــذ أبى الهول، من خلال التخطيط البيانى فى الخطوط المرشدة. والأجـــزاء المختلفـــة من الرسم قد إكتملت بواسطة ملاحظـــات هامشـــية، كـــانت بمثابـــة تفســـيرات. والتطبيقات نفسها نشاهدها على نموذج لقدم محفـــوظ فـــى المتحـــف المصـــرى. ويظهر كل ذلك بأنه لم يكن هناك شيء ذات أهمية، فى مجال التقنية، خلال عصـــر الدولة الحديثة، غير مألوفاً أو غير معروفاً فى مجال النحت، أو فى مجال أعمـــال النقوش البارزة أو التصوير. والطريقة التى أُنجز بها تمثال العصر المتأخر لم تكـن تختلف عن الطريقة المستخلصة عن تمثال "منقاورع" فى عصر الدولة القديمة.

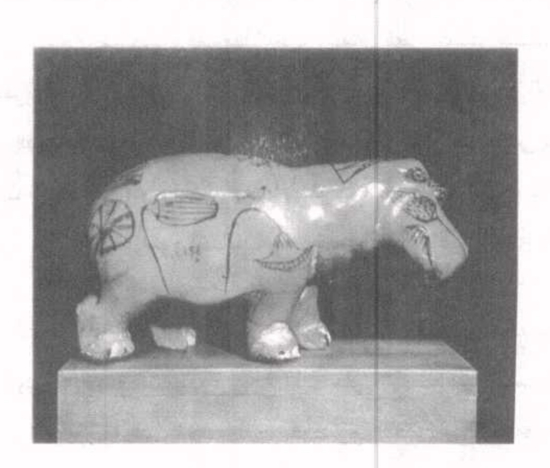
وخلال فترة عصر الدولة الوسطى تزايدت النماذج المصنوعة مـــن الحجـــر الجيرى ، إضافة إلى نوعية من الخشب المطلى بالمصيص الملون، والتى تمـــيزت بفيض من الحيوية، ومثلت مشاهد من الحياة اليومية المعتادة، مثل تلك التى ظـهرت مرسومة فى الصور والنقوش الجدارية. حيث أُنتجت من هذه التماثيل كميات كبيرة، حيث كانت توضع بجوار التابوت فى المقبرة، ضمن الأثاث الجنائزى.

وكانت قد تفككت الوحدة الأولى فى حكم البلاد فى نهايـــة الدولـــة القديمـــة، وظهرت قوتان تنازعتا السلطة هما "أهناسيا" و "أسيوط" فى مواجهة حكام طيبـــــة. ومع إنتصار حكام طيبة نصّبوا أنفسهم ملوكاً على مصـــر (حوالـــى ٢١٣٠ ق. م) بعد أن هزموا ملوك "أهناسيا"، وبذلك تأسست الدولة الوسطى التى بدأت بالأســـرة الحادية عشرة. وهكذا ومع حلول عهد الأسرة الحادية عشرة، إختفـــت مـــن بيـــن أعمال فن النحت، تلك التماثيل الملكية الضخمة التى تبدو سائرة للأمام، فى زهـــو، وهى تُعبر عن صحة صاحبها. فإستُبدلت بها أعمال تعبر عـــن شـــخصية مفتقِـــدة للثقة، بل إختفى الجسم الرياضى شبه العارى، وإختفت معه البهجة الإلهيـــة التـــى ميزت تماثيل الدولة القديمة. وبدت تماثيل الدولة الوسطى عبارة عن كتـــل مكعبـــة تعبر عن السكون المتأمل. وهكذا لم يعد الأسلوب الطبيعى المثالى، وكذلك تمثيـــل السمات الملكية أو الإلهية، أمور تتناسب مع غاية التعبير عن الحالة النفسية.

ومع تزايد اعتقاد الناس فى عصر الإنتقال الأول فـــى مصـــر، فـــى قـــوة السحر، بعد إنهيار العقيدة الشمسية، شجع ذلك على إســـتخدام التمـــاثيل النذريـــة، وحلت التماثيل الصغيرة، التى نُحتت لتجسيد صور الخدم. وهناك من النماذج التـــى تمثل مشاهد الحياة اليومية التى كانت سابقاً مادة لموضوعات التصوير أو النقـــش، ومنها مشاهد إعداد الخبز والجعة ورعى الماشية، وكذلك نموذج لمجموعـــة مـــن الجنود، إصطفوا على لوحة خشبية مستطيلة مسلحين بالحراب والدروع، والملاحـظ أن أعمال الفن فى هذه الفترة قد تميزت بسمات شعبية، كما صورت الحياة اليومية.

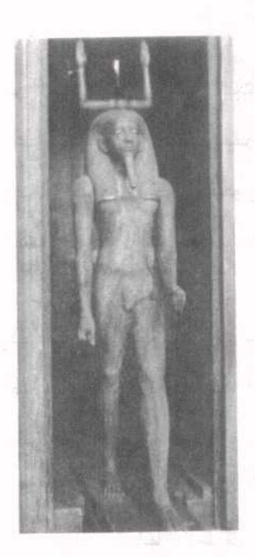
ويُعتبر التمثال الخشبى، المطلى بالمصيص الملون الذى يُعرف بـــ "حاملـــة القربان"، عملاً رائعاً يتميز بالحيوية والمرونة. وهذا النموذج عُثر عليه فى مقـــبرة

"مكت رع"، ويرجع إلى عهد أواخر الأسرة الحادية عشر. وفى هذا التمثال نلاحظ الجسم غير المكتنز والملابس الضيقة، إذ كان المصريون يحبون القامة الممشوقة غير المكتنزة، والصدر الممتلئ والعنق المحدد، ويعجبهم أن تبدو الأصابع مثل عيدان زهر اللوتس. ونشاهد فى "حاملة القربان" تمثيلاً رقيقاً لسيدة ممشوقة القد، يغطى جسدها ثوب ضيق من خرز القاشانى، وينبض وجهها بالحياة وهى تقبض بيمينها على طائر.



تمثال من القشانى المزجج لفرس النهر، الدولة الوسطى، طيبة

وكان التمثال فى الدولة الوسطى يحل محل مناظر الحيوانات المنقوشة على جدران المقابر، وقد رُسمت أزهار البشنين على تمثال فرس النهر من القاشانى المزجج بالون الأسود لتصوير مستنقعات البردى التى يعيش فيها، وظهر على ساق إحدى أزهار البردى طائر صغير، وكان صيد الحيوان وقتله بمثابة شعيرة يؤديها الملك على إعتقاد أنه يمثل قوى الطبيعة المضادة.



الملك "حور" من الخشب الملون أصلاً، من أواخر الأسرة الثانية عشرة، دهشور، محفوظ فى المتحف المصرى

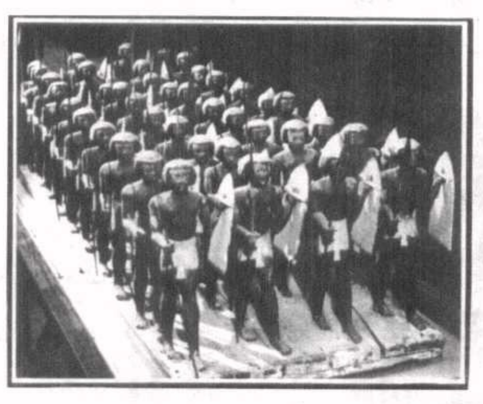
أما فى دهشور فإنه عُثر على تمثال من الخشب الملون للملك "حـــور"، مـــن أواخر الأسرة الثانية عشرة، وهو يمثله وقد امتدت فوق رأسه ذراعان رمـــزا لـــ "الكا" (القرين). وهناك كذلك تمثال الملكة "نفرة" زوجة "سنوســـرت الثـــانى" مـــن



تمثال الأميرة "نفرة" الأسرة الثانية عشرة، "تانيس" ـــ بالمتحف المصرى

الجرانيت الأسود، يرجع إلى عهد منتصف الأسرة الثانية عشـــرة، فـــى "تـــانيس"، وتظهر على الوجه علامات الصرامة، من تحت جدائل الشعر، حلزونية مزدوجـــة، شبيهة بجدائل شعر الإلهة "حتحور"، مع مرونة فى خطوط الجسم وفـــى وضعيـــة الذراع اليسرى غير المألوفة، وكانت العيون مطعمة على طريقة الدولة القديمة.

وقد تميز أسلوب نحت التماثيل فى الدولة الوسطى بالواقعية المعـــبرة عـــن تقلب الأقدار، وبخاصة فى عهد الأسرة الثانية عشر، وقت نشوب الصراع والقتـــال الذى إستمر لعدة قرون. وذلك ما نلاحظه فى الرأس الجميـــل للملـــك "سنوســرت الثالث" الذى عُثر عليه فى معبد الكرنك، ففيه لمسة من الحزن، وملامح تعبر عـــن الألم، حيث لم تعد تماثيل الملوك منذ ذلك العصر، تنطق بالبهجة الإلهيـــة، وإنمـــا بدت تظهر هيئة هؤلاء الملوك الذين علت وجوههم علامات الإرهاق وثـــقل أعباء



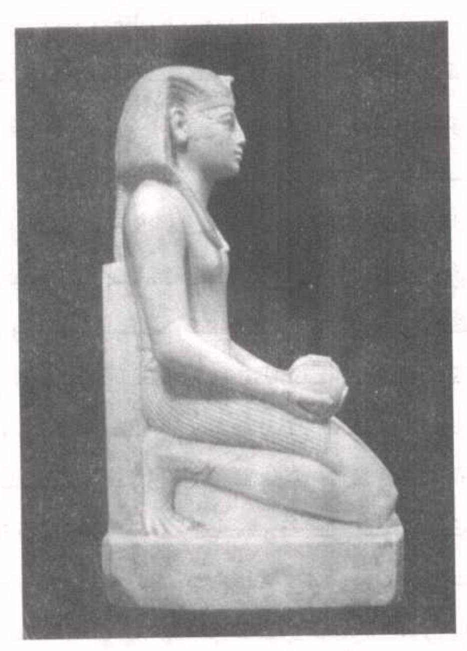
سرية من أربعين جندياً، الدولة الوسطى، المتحف المصرى

المسئولية. وتتمثل ظاهرة التجريد فى مجال نحت التماثيل فى نوعية التماثيل التى وُجدت فى الدير البحرى لـ "سنوسرت"، حيث صورته وهو مكتمل الرجولة ومرة، أخرى متقدم فى العمر، إذ لم يجرؤ أحداً فى عصر الدولة القديمة أن يصور ملكاً فى مرحلة من العمر خلاف المرحلة التى يتمتع فيها بكامل قواه، لأنه يُعتبر فى أثناء حياته إلهاً لا تحل به الشيخوخة. ففى ذلك العصر تغيرت المفاهيم عن العالم الآخر، فضلاً عن إفتقاد فرعون نفسه لإمتيازه، وكاد يصبح أدمى عادى ليس له أى قداسة. وفى ذلك الوقت إستُبدلت تماثيل الخدم التى كانت تُنحت فى الحجر والخشب، إبان عهد الدولة القديمة، والمصنوعة من أجل خدمة المتوفى فى حياته الأخرى، بنماذج مثل التى عُثر عليها فى مقبرة النبيل "مكت ـ رع"، ومنها نموذج لضيعة، تضم داراً ومصانع وقوارب وخدم يؤدون واجباتهم، وهناك مجموعة أخرى تمثل محرف النجارين. ونندهش من هيئة الصبية الذين يعملون فى هذا النموذج، وهم يستخدمون المنشار والمثقاب والمنقار ويصنعون التعاشيق الخشبية. ولو أراد المتوفى أن يقوم برحلة نيلية فما عليه إلا أن يحصل على القارب الخشبى الذى وُضع بجُواره، مع طاقم منشغلين تماماً بمناورة بحرية، وهناك زوارق أخرى ممتلئة تماماً بأثاثات جميلة، وبقمرة وصندوق موضوع تحت السرير. إن هذه النماذج ليست دمى على هيئة صيادين، وإنما هى تماثيل لصيادين حقيقيين، بل هناك سنارة حقيقية وأسماك حقيقية صغيرة محنطة. ومنذ فترة غزو "الهكسوس" لمصر، غدت تماثيل القبور أصغر حجماً حتى أصبح من الممكن وضعها فى التوابيت المصنوعة على شكل إنسان، وأصبح من الصعب تمييزها عن تماثيل "شوابتى" التى كانت قد حلت محل دمى الخدم الصغيرة فى الدولة الوسطى، وعادت إلى الظهور فى بداية الدولة الحديثة بوصفها تقوم بتجسيد أحد مظاهر

المعبد، ونسيت ما تقوم به هذه التماثيل من مهام دينية أو سحرية أصلية، فأصبحت مجرد ذكريات رسمية عن المتوفى. أما تماثيل الخدم فأحياناً يتحول مكانها عن المقبرة، لتكتسب وظيفة تفيد فى حمل أوانى الزينة، وهذا التمثال يعبر عن مستوى متطور للتذوق الفنى لعناصر الرشاقة وسمات الليونة فى الحركة وإنعكاس الحياة اليومية بما يناسب الذوق العام. وتحولت تماثيل الخدم من حاملات قدور الزيت إلى أدوات زينة.

أما فى سنة ١٥٨٠ قبل الميلاد، فإن "أحمس" استطاع إجلاء قبائل الهكسوس، عن مصر، التى كانت قد تسربت إلى شرق الدلتا مهاجرة، وبعدها إستولت على الدلتا ومصر الوسطى. حيث إستعان "أحمس" فى حربه بالحبشة، بمصاهرة ملكها فتزوج ابنته، وهكذا قاتل الأحباش مع المصريين فى المعركة التى إستكملت الجيوش المصرية عددها وعدتها، وتحقق لها الإنتصار بقيادة ملكها "أحمس" وتحقق جلاء المستعمر. ومنذ ذلك الوقت عملت الدولة المصرية الحديثة فى عهد ملوكها الذين يسمون بـ "أمنحتب" و "تحتمس" على مد النفوذ إلى الممالك المجاورة وبخاصة الشرق الآسيوى، وعُقدت الصلات مع الأقطار، مما أدى إلى تأثر الحضارة المصرية بحضارات أخرى. هكذا أقدم بعض أحفاد "تحتمس الثالث" على مصاهرة بعض الملوك الجيران من السوريين، فزوج "أمنحتب الثانى" ابنه "تحتمس" وهو فى الثانية عشر من عمره بإحدى بنات الملك السورى "دهراساتا" ملك إقليم ميتانى، فلما إعتلى الأمير المصرى عرش مصر، بإسم "تحتمس الرابع" جعل الزوجة السورية الملكة الشريكة معه على عرش مصر، فإتخذت اسماً مصرياً هو "موتيموا". ثم خلف الملك "تحتمس الرابع" الذى توفى

فى سن السادسة والعشرين ابنه من زوجته السورية "أمنحتب الثالث" وهو فى الثانية عشرة من عمره، وكان لوالده صديق من المرجح أنه من السوريين الوافدين



تحتمس الثالث راكعاً، وهو يقدم قربان اللبن، من الرخام الأبيض،

الأسرة الثامنة عشرة، دير المدينة

على مصر، يقوم بخدمة معبود "أخميم" وكانت له ابنة جميلة اسمها "تى" تعيش فى القصر مع أمها التى تعمل مشرفة على الملابس الملكية. فحظيت الحسناء "تى" بالتكريم والتعظيم. وشيد "أمنحتب الثالث" قصراً فى سهل طيبة على الضفة الغربية رائع البنيان كثير الحجرات التى تُزينها الأعمدة الرشيقة

والنقوش الجميلة الزاهية على الجدران، وكانت تحيط بالقصر الحدائق الغناء التـــى تؤدى أبوابها إلى سطح التلال الرملية. حينئذ أمر الملك أن يحفـــر عنـــد الجـــانب الشرقى من القصر، بحيرة عظيمة يحفها إطار من الروابـــى تكســـوها الأشـــجار والأزهار، وهناك كانت الملكة "تى" تتنزه فى زورقها الذى أطلقت عليـــه "شـــعاع آتون"، وكذلك أطلق الملك اسم "آتون" على فيلق من فيالق عسكره الملكى الخـــاص، ثم مضى البلاط الفرعونى دائباً على إشاعة إسم هذا الإله الجديـــد، حتـــى ظـــهر منقوشاً على الآثار المصرية، كإرهاصات لإحياء عبادة الشمس القديمة التى كـــانت شائعة فى هليوبوليس، مما أستاء له كهنة آمون. ولكن الملك كان فى شـــغل عـــن ذلك بمتعة الحب ورياضة الصيد. وعندما توفى كاهن "آتون" الـــذى كـــان وزيـــراً لفرعون لم يعين الملك وزيراً خلفاً له محتفظاً لنفسه بالسلطة. وظلت مصر فى عهد الأسرة الثامنة عشرة دولة عظيمة، حتى تولـــى الحكـــم "أمنحتـــب الرابـــع" خلفـــاً لأبيه "أمنحتب الثالث" الذى تنازل له عن الحكم وهو لم يجاوز الثانية عشـــرة مـــن عمره، فاستمرت الملكة "تى" زوجة أبيه مشرفة على شئون الحكم، وكانت تميل إلى عبادة الشمس "آتون" فلما بلغ "أمنحتب الرابع" رشده، وإستولى على العرش ومعـــه زوجته "نفرتيتى" بجمالها الرائع، لم يقم التماثيل للمعبود "آمون" إلـــه طيبـــة، بـــل إنصرف إلى عبادة إلهه الجديد الذى كان يمثل كائناً سماوياً حيـــاً، يبعـــث حـــرارة الحياة فى كل شئ هو "آتون" (قرص الشمس). ولم يكتف الملك الفتى بأن إســـتبدل عبادة "آمون رع" بعبادة "آمون آتون" مثل أبيه، بل ذهب إلى أقصى حد، فمنع عـــن كهنة آمون الأموال الموقوفة عليهم، وإشتد النزاع بينه وبينهم.

أما رأس الملكة "تى" زوجة "أمنحتب الثالث" المصنوع من خشـــب الأبنـــوس المطعم بالذهب واللازورد من الأسرة الثامنة عشرة، فإنه تميز بعذوبـــة ملامحـــه،

وبجماله الرقيق، الطاغي، وبالهدوء والأناقة فى الخطوط وبصدق التعبير، وبنبض الحياة فيه، فهو وجه نبيل يثير العاطفة، ويزدان بالحلى الملكية بل صورة شخصية لإمرأة تجيش بالإنفعالات الإنسانية، وقد رقت فى ذلك العهد مشاعر الفنان ولانت خطوطه التى أصبحت تفصح عن فيض إحساسه وحرارة مشاعره. ويتميز التمثال بتناسق فى النسب وبحساسية مرهفة، إنه قطعة فنية جليلة.



رأس الملكة :تى: زوجة "أمنحتب الثالث" من خشب الأبنوس المطعم بالذهب واللازورد، الأسرة الثامنة عشرة بمتحف برلين

لقد أثر الترف الذى حدث فى مصر فى عهد الفتوحات فى الدولة الحديثة، فإنعكس على فن نحت التماثيل، كما عملت الثورة العقائدية التى قام بها "إخناتون" (أمنحتب الرابع) على تنمية الفكر، وتقوية المشاعر الذاتية العميقة من خلال أعمال الفن. وهكذا إكتسب فن النحت نضارة وأناقة جذابة، ومرونة فى الخطوط، إضافة إلى سمات القوة والصلابة التى تميز بها فى عهد الدولتين القديمة، والوسطى. هكذا غدا أسلوب فن النحت بقوالبه التشكيلية الجميلة أشد تعبيراً وأكثر تحرراً، بقدر ما تسمح به مقتضيات الطقوس الدينية والتقاليد الملكية.

وفى محاولة لحل مسألة تجسيد شخصين متجاورين فى تمثال مزدوج أبـــدع الفنان "سننموت" فى صنع تمثال له ولربيبته الأميرة "نفرو رع" ويُعتبر "ســـننموت" أول من تناول هذا الشكل، ويظهر الجسم فى هذا التمثال متربعاً وواضعاً مرفقيـــه على ركبتيه، ومتدثراً تلميذته الأميرة، ووجهها يظهر من العباءة فى رقة وذكـــاء. وإستمرت تقاليد فن النحت التى أُتبعت فى عهد "حتشبسوت" فـــإنتقلت إلـــى عـــهد



سننموت والأميرة نفرو رع من الجرانيت الداكن، عهد حتشبسوت،

الأسرة الثامنة عشرة، طيبة محفوظ بمتحف برلين

"تحتمس الثالث" مع زيادة فى الرشاقة. وقد بدا ذلك التمثال المكعب أسلوباً تعبيريـــاً ـ تشكيلياً جديداً فى عهد الأسرة الثامنة عشرة. أما فى الدولة الوسطى فكان هنـــاك الجسم القاعد القرفصاء، والذراعان تطوقان الركبتين، وهكذا إتخـــذ هيئـــة مكعـــب لا يبرز منه سوى الرأس وغطائها. أما فى تمثـــال "ســـننموت" (مـــهندس الملكـــة

حتشبسوت) الذى نُحت فيه الجسم قاعداً مقرفصاً متخذاً هيئة المكعب فقد بـرزت فيه رأس الأميرة الصغيرة "نفرو رع" من معطفه بفمها الجميل الذى يشبه فم القطة. ورغم هذه الهيئة المكعبة فإنه بدت تقاطيع التمثال أكثر مرونة وحيوية وجاذبية.

وكانت المشروعات الطموحة والمتنوعة فى عهد "حتشبسوت" هـى التـى أفسحت المجال لتكوين فريق من الفنانين إستمرت أعمالـهم فـى عـهد "تحتمـس الثالث" على نفس التقاليد.



تمثال "حتشبسوت" من الرخـام الأبيـض الصلد، الدير البحرى، محفـوظ بمتحـف متروبوليتان بنيويورك

أما تمثال الملكة "حتشبسوت"، الذى عُثر عليه فى معبدها بـالدير البحـرى (ومحفوظ الآن فى متحف متروبوليتان)، فيُعد رائعة فنية، مفعمة بالجمال والأناقـة، وفى قسمات الوجه نلاحظ دقة وتعبيراً عن الإرادة، وهـو منحـوت فـى الرخـام الأبيض الصلد، ويمثلها وهى تجلس بملامح دقيقة وبخطوط لينة وحساسة، وترتـدى زى فرعون وغطاء رأسه، ويبدو التمثال فى مظهر رجولـة. ويُلاحـظ العلاقـات

الإستطالية والخصر الضيق، ورشاقة الأنثى، وإنعكاس الإنفعـــالات فـــى قســمات الوجه، والرقة الممتزجة بالإرادة التى كشفت عنها العينان، مما يدل على نزوع فـن النحت نحو تمجيد الأنوثة. وبذلك تأكدت عناصر المثالية فى الجماليـــة المصريـــة فى ذلك العصر، حيث جذب الفنانين فى بلاط الملكة "حتشبسوت" توجه جديد نحـــو الأنوثة ونحو المثالية، إذ سمحوا لأنفسهم ببعض الحرية من الشكلية التى إلتزم بـــها الفنان الرسمى دائماً. وهكذا راعوا طبيعة الملكة الأنثويـــة، إضافـــة إلـــى جمـــال جسدها. والحقيقة أن الخصائص التجريبية للأنوثة والأبهة الملكية قد إتجمعت فـــى هذا التمثال، إذ روعى فى الوجه أن يشبه وجه القطة بنظراتها المســـتقيمة الحـــادة، وبدهائها، وهكذا إمتزجت هذه الصفات بإرادة قوية. وتغيرت فى تمثـــال "تحتمـــس الثالث" سمات الوجه المتأمل والمتعمق فى التفكير التى كانت قـــد ســـادت تمـــاثيل الدولة الوسطى، وإستطالت الأطراف والجذوع، وإستدارت هيئة الأجســـام، فبـــدت الوجوه مكتنزة الوجنات وذقونها مدببة، وتأكدت عناصر المثاليـــة، ويُعـــد التمثـــال قطعة فنية فريدة، وهو يمثل الملك بجسم نحيف ورشيق مشدود العضلات.

كان المذهب الدينى الذى أصبح السائد بمصر فى عهد الأسرة الثامنة عشـــرة هو عبادة "آمون" ومعناه "الإله الخفى" لأنه كـــان يرمـــز للـــهواء. وكـــان آمـــون من قبل إلهاً محلياً فى إقليم طيبة، مقارنة بعبادة الشـــمس، ومـــن أشـــهر أســـمائه "رع ــ آتون" وهو إسمه عند الغروب. ومع طرد "الهكسوس" من مصر علـــى يـــد أبناء الصعيد تحت شعار إله طيبة "آمون" شاعت عبادته.

أما الإزدهار الفنى العظيم، لعصر الدولة الحديثة، فبدأ منذ عـــهد "أمنحتـــب الثالث"، ولهذا الملك وجه منحوت يتمتع بتشكيل قوى ومحكم، وصياغته تدل علـــى

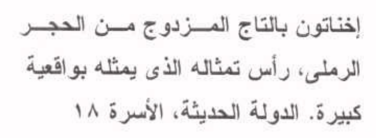
مهارة فنية فائقة، وفيه إنعكست الصفات المميزة لتماثيل العظماء، بينمــا إرتســمت على شفتيه بسمة شاردة. وأما حركة "إخناتون" فإنها تركت آثارها على فن نحــت التماثيل الملكية والدينية، حيث قامت محاولات للتخلص من القواعد الفنية القديمــة، من أجل تحقيق الحرية والمرونة، لذلك تبنى الفنانون أسلوباً واقعياً. فخرجت تمــاثيل الدولة الحديثة تجمع إلى الصفات الراسخة القديمة، صفات جديدة، هــي الرشــاقة والسحر ومرونة الخطوط، والحس الجمالى فى التشكيل، والإهتمام بــالتعبير عــن الإنفعالات الداخلية، فإذا هى تفوق تماثيل العــهود الأخــرى فــى قدرتــها علــى التعبير، وفى حيويتها وتحررها، ضمن إطار الطابع الرسمى، بما يفرضه من تقــاليد



تمثال "إخناتون" الدولة الحديثة، طيبة، أسلوب "تل العمارنة" فى هيئة أوزيرية، وفيه العيون مائلة ونصف مفتوحة

كهنوتية صارمة. ويُعد تمثال "إخناتون" فى الكرنك بضاخمته نموذجاً لنوعية التماثيل التى تتميز بالمبالغة، فى إبراز الصفات التشريحية للشخصيات، والتأكيد على الخواص الجسمانية الشاذة، حتى أصبح التشويه علامة إتبعها الفنانون، إذ كان الهدف التحرر من القانون المثالى، ومحاولة تصوير الواقع بطريقة وصلت إلى حد المبالغة، وإنتشرت النظرة إلى الملك بإعتباره إنساناً. وجُعل بهذه الطريقة من المذهب الطبيعى مذهباً حيوياً، حينما صور الفنانون الإنطباعات والأحاسيس وليس مجرد محاكاة ما يشاهدون. وكان تأثير شخصية الملك فى الفن واضحاً، إضافة إلى تأثيرات خارجية تتضح من خلال الصيغة الطارئة التى ظهرت فيها هذه الأشكال الجديدة وغير المتوقعة. ومن مبادئ الفن أن تسبق الحقيقة كل شىء، أما الحقيقة فى مفهوم ذلك العهد فهى العقيدة الآتونية. وكانت حقيقة الحواس الذاتية فى مجال الفن، تتجاهل الموضوعية الشاملة التى حاولت اللغة الشكلية الموروثة التعبير عنها فى العصور السابقة فى الفن المصرى القديم. أما "إخناتون" فلم يفعل أكثر من فرض خلاصات تأملاته الشخصية. هكذا تحقق فى فن العمارنة أسلوب متميز جرى تجاوزه فى بعض الأحيان، فى محاولة التعبير عن إنحراف الأيديولوجية، عن الإنسان الفرد، ولا تزال "الطبيعة" التى كان يُهدف إليها أساساً قائماً وثابتاً. ونلاحظ فى التمثال هزال الأطراف وتكور البطن مع الإحتفاظ بنبل المظهر، والعينين الحالمتين، وما توحى به قسمات الوجه من حزم ومشاعر صوفية. وكان المثالون قد حرصوا فى "تل العمارنة" على دراسة الطبيعة بعمق، حيث عُثر فى حجرات منزل أحد المثالين على قوالب جصية لرؤوس آدمية بمثابة قوالب صُبت على وجوه أفراد، وهناك قناع محفوظ بالمتحف البريطانى، وآخر بمتحف برلين، يبدو فيه الفم كبيراً، وتحيط بعظام الوجنتين التجاعيد. وهكذا أخذ

الفنانون يدرسون النماذج الإنسانية المطلوب منهم عمل تماثيل لها، فراحوا يصبون الأقنعة للملك. وقد حقق الفنان "تحتمس" نتائج باهرة، ومن المعتقد أنه الفنان صاحب وجه "نفرتيتى" غير المكتمل. عمد الفنان فى هذا التمثال إلى إبراز بطن إخناتون منتفخة، وأطرافه هزيلة غير أن قسمات وجهه بدت معبرة، بفمه الممتلئ، وعينيه اللوزيتين وبنظرتيهما الحالمتين. وهناك تمثال آخر للملك يُشاهد وهو يضم بيده ابنته فوق ركبتيه برفق، وهنا تجلت فى التمثال عذوبة ورقة، مع أناقة الأسلوب الواقعى. وهناك مشاهد أخرى لـ "إخناتون" وزوجته وهما يتعانقان فى حنان، فأمسك كل منهما بيد الآخر، وكذلك يمسك كل منهما بإحدى الأميرات الصغيرات، وهما جالسان، وكأنهما يمثلان ترجمة شعبية لأسطورة الزواج الإلهى، وخطوة فى إتجاه التقارب مع عامة الشعب. ونرى فى تماثيل "إخناتون" جمالية تتناقض مع الرغبة فى إثارة المتعة، وتمثل صورة مليئة بالمبالغات الكاريكاتيرية، ونتيجة للإستجابة لتعليمات الملك للفنان حدث الإسراف فى المبالغة، أما الفنان فإنه إستطاع أن يخلق حلاً وسطاً، بعد أن أدرك الطاقات الكامنة فى نزعة "إخناتون" الواقعية.



إخناتون بالتاج المزدوج من الحجر الرملى، رأس تمثاله الذى يمثله بواقعية كبيرة. الدولة الحديثة، الأسرة ١٨

كانت ثورة "إخناتون" قد أثرت فى أفكار المصريين عـن الجمـال، وبذلـك تغيرت معايير الذوق، إذ تأكد مبدأ التمسك بالطبيعة والحياة التى لا تعرف الكلفـة ولا القيود فى طريقة رسم الملوك والأمراء والتى كانت سابقاً تهدف إلى المحافظـة على مظاهر الوقار المصطنع من منطلق إعتبار الملك إلهاً أو نصف إله.

فعندما هاجر "إخناتون" فى العام الرابع من حكمه من طيبه عاصمة المملكـة فى مصر العليا، إلى "تل العمارنة" أسس عاصمة أسماها "خيتاتون" (أفـق قـرص الشمس). ودعا إلى إبطال عبادة "آمون" ونشر الدعوة إلى التوحيد بإله واحد يكـون رمزه قرص الشمس (آتون) بأشعته المنتشرة، والممدودة مثل أذرع قويـة، وكـل ذراع فى يده مفتاح الحياة.

ولما كانت العقيدة الجديدة لإخناتون تعتمد أساساً على التحرر من قيد التقـاليد الملكية القديمة. فإنها سمحت بالتعبير عن العواطف الشخصية بصراحة ووضـوح، ولذا جاءت تماثيله نماذج تتسم بغاية الطبيعية، وبخاصة تمثاله الذى يقبل فيه إحـدى بناته. وهكذا عندما دفع "إخناتون" الفنانين إلى حب الطبيعة، والإحساس بجمالـها، ظهرت فى أعمالهم سمات التعبير الدقيق، والإنطباعات الحسية. ذلـك مـا جعـل تمثال الملكة "نفرتيتى" (زوجته) نموذجاً فنياً للجمال الفاتن الحزين، بما تجلى فيـه من رقة فى الوجه وفى الأنف الدقيق، كما أن فى تشكيله بساطة وسلاسـة، وفـى تعبيره معانى اللطف والذكاء. لقد درس الفنان فى عهد العمارنـة الطبيعـة عـن قرب، ويدل على ذلك ما عثرنا عليه فى تل العمارنة من الأقنعة والقوالـب التـى صُنعت من الجص. وللملكة "نفرتيتى" وجه رائع منحوت فـى الحجـر البللـورى



رأس "نفرتيتى" من الحجر البللورى الوردى، الأسرة الثامنة عشرة، تل العمارنة

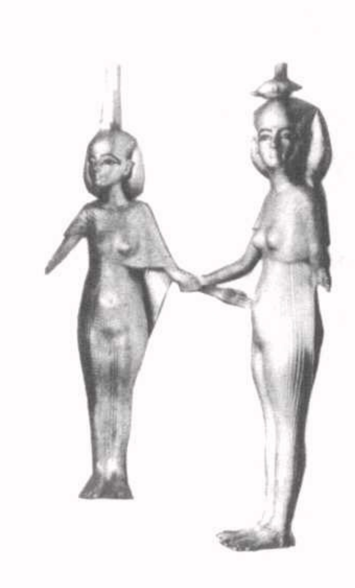
الوردى، وبه جاذبية وتأثير ساحر، وينم عن حساسية متناهية، وحيوية طاغية، هى مصدر جماله، كذلك تتجلى فى التمثال رقة وبساطة وسلاسة فى التشكيل، وإستطاع الفنان التعبير بذكاء عن نظرتها اللطيفة وبخطوط فى الأنف دقيقة ورائعة الجمال. وقد تجلت حرية الفنان فى عصر "تل العمارنة" وإستطاع بتجديده فى لغة التشكيل، التعبير عن الطابع الشعبى، دون الإنتقاص من الإحساس بالجلال والقدسية، فإكتسبت الوجوه مظهراً إنسانياً أكثر حيوية، وتحررت من التحوير

المثالى الذى ساد العصور السابقة. وبدت أعمـــال الفـــن تحمـــل ســـمات النزعـــة الثورية بوضوح، فجمعت هذه الأعمال بين صفات الرصانـــــة والعاطفيـــة، وبيـــن المثالية والواقعية وبين الكلاسيكية والإنطباعية وبين التقليدية والتجديـــــد، وتحقيـــق كل ذلك بفضل إنتعاش الأفكار الفنية الأكثر تحرريـــــة والتـــى تســـتهدف إنبعـــاث الأحاسيس الدفينة ، والتعبير عن الإنفعالات الداخلية، مع التــــأكيد علـــى صفـــات الرشاقة والمرونة فى التشكيل، إضافة إلى الدقة والجاذبية.

ونلاحظ فى تمثال "إخناتون" الدماغ الغليـــظ، والوجـــه المعـــروق الطويـــل، والجسم الواهن، والبطن المنبعج. وفى النقوش الجداريـــــة نشـــاهد الملـــك يتبـــادل مع زوجته قبلة فى الهواء، أثناء ركوبهما فى عربة ذات عجلتين تجرها الخيـــــول، أو وهما يمارسان حياتهما الأسرية الخاصة فى أوضاع طبيعية. وكان الفنانون فـــى السابق يتحاشون تصوير الملوك إلا فى أوضاع تقليدية ترفعهم عن مشابهة عامـــــة البشر ،

إن ذيوع شهرة "إخناتون" كان له أكبر الأثر فى لفت نظر الأجيـــال الحديثـــة إلى ألطف مثال من نماذج الجمال البشرى المتمثل فـــى وجـــه "نفرتيتـــى" وهـــى مصرية من أسرة نبيلة، ويعنى اسمها "الجميلة آتية" إشـــارة إلـــى "حتحـــور" ربـــة الجمال، وفى تمثالها النصفى الملون (المحفوظ فى متحف برليـــن) يعتلـــى رأســـها التاج الفخم، ووجهها ذو الخد الأسيل. فعندما جمع الفنان فى صفاتها بيـــن الجليـــل والجميل، جعلها بين النساء فى كل عصر ، آية للجمال المثالى النادر ، وبذلـــك بلـــغ الفن من خلال التمثال حد الكمال فى عالم الإبداع.

وحتى إنتهاء عصر العمارنة، ظلت الصفة الحيوية طابعاً مستمراً يميز الفن، فى أناقته ورشاقته، وجماله الساحر، مما نلاحظه فى مجموع التماثيل التى تمثل "توت عنخ آمون" بين "أمون" و "موت". أما مجموعة التماثيل الصغيرة التى تمثل الآلهة، والمثبتة فى أركان صندوق الملك "توت عنخ آمون"، فتظهر فيها معانى التألق فى الهيئة الجميلة، والرشاقة فى القسمات المعبرة فى رقة وعذوبة.



من الإلهات الحارسات، سليكس وإيزيس يحرسن أحشاء الملك المحنطة، من كنوز "توت عنخ آمون"



الإله "نيت" من الإلهات الحارسات لأحشاء المتوفى، كنوز "توت عنخ آمون"

الرسوم الجدارية. بهجة الحياة تضئ ظلام المقابر

لم يكن الفن المصرى القديم قد عُرف كنمط مستقل من أشكال الفن الأخـرى، وإنما كان بمثابة تحضير دقيق، أو بمثابة مرحلة من مراحل تجهيز العمـل الفنـى وتشطيبه، غير أنه كان كذلك نتاج ملاحظة الطبيعة وثمرتها. ونستطيع أن نـدرك كيف إستطاع الفنان المصرى تنقية الواقع من خلال الرسم، فبدأ يضيـف نضـارة مبهجة، حينما غزاه الإبداع والصنعة الفنية المتقنة.

ومن المحتمل أن تكون الطريقة ذاتها تم إنجازها فـى المشـاهد المصـورة فى اللوحات الجدارية بمقابر الأسرة الثامنة عشر، وفى الرسوم الأهليـة المفقـودة، وكذلك فى العجالات المعروضة فى الدراسات التحضيرية لفنـانى هـذه الحقبـة. والحقيقة أنه لم يكن الرسم فناً مستقلاً بالمفهوم الحديث، لهذا المصطلـح، وكذلـك لم يكن الرسم منفصلاً عن التصوير، بل ولم يكن القصد منـه كذلـك أن يستنسـخ المظاهر التقليدية فى نماذج الصور المرسومة علـى جـدران المقـابر المختلفـة، وهى ظاهرة المشابهة. وكانت الرسوم الصغيرة التى إشتملت عليها كتب الموتـى، هى نتيجة خالصة لتقليد إصطلاحى خاص بتزيين المقابر الملكية. إذ إرتبط الرسـم فى الفن المصرى القديم بالتصوير من حيث الطبيعة، غير أن الأرضية التى ينفـذ عليها الرسم والتصوير كانت هى الشئ المختلف بين الإثنين. أما الرسم فقد إكتسـب طاقة تشكيلية – إبداعية، فى فن التصوير المصرى، فهو يحوط الشـكل المصـور ويحدده، فيصبح بمثابة إطار له. وكان الرسم كذلك يُلـون، ورغـم أن العجـالات (الإسكتشات) كانت بمثابة تصميمات للوحات، نجدها فى أغلب الحالات تتمتع بتأثير جمالى يستحوذ على إعجاب المشاهد وتقديره. وغالباً ما كان الخط يرسم بـاللونين

الأحمر والأسود، بما يقترب من مفهوم الرسم الحديث. وتشهد كراسات الدِّراسات التحضيرية (الإسكتشات) التى تركها الفنانون هنا، على أن كل بداية فى الرسم كانت شاقة بالنسبة للفنان.

ولم يكن الفن الأصيل يوماً حراً بشكل مطلق، وإنما كان فى أغلب الأحوال تابعاً فى مضمونه ومبادئه العقائدية لأغراض غير فنية، ولكن دافع الإنسان إلى الإبداع وإلى الكشف عن نفسه من خلال الفن، قد ساهم فى السمو بالموضوعات الشعائرية الدينية إلى مرتبة أعمال الفن. ورغم الإحتفاظ فى مثل هذه الأعمال الشعائرية بالقدرة على أن تظل وسيلة لها فعاليتها المؤثرة فى يد الكهنة، فإنها إستطاعت أن تحلق فى سماء الفن، حينما إكتملت من الوجهة الجمالية، وهكذا لم تقلل قيمة الفن الوظيفية من قيمته كموضوع جمالى.

لقد إنتجت أعمال الفن المصرى القديم من أجل أن تخدم العقيدة، وكان غرضها فى البداية هو توضيح الإعتقاد فى بعث الإنسان بعد الموت، وظهر لذلك أثره على مهمة إختيار الألوان والأشكال والخامات، وأصبحت المواقع الأصلية (المقبرة والمعبد) هى البرهان على هذه الحقيقة. أما مسألة تأسيس معيار مناسب لتقدير الفن المصرى القديم وللحكم عليه، فكانت دائماً صعبة، إذ أن ذلك التقدير يقوم على معايير جمالية تذوقية لا تتفق مع قيم الجمال فى الفن المصرى القديم، ومثل هذه المعايير تستند إلى جماليات كلاسيكية، ولها أصول إغريقية، ما تزال هى المدرسة الأساسية فى الفكر، وفى النقد الذى يستخف بالقيم الجمالية فى الفن المصرى القديم وتميزها عن الجماليات الأخرى، وبخاصة الغربية. غير أن الفن فى القرن العشرين هو الذى أقدم على أنماط جديدة من الإدراك، والصياغة التى

يمكن أن تساهم فى إيجاد مدخل جديد للفن المصرى القديم. وفى الحقيقة أنه ليس لناقد أو متذوق، يتمتع بصفاء جمالى وبحساسية فنية صادقة، أن ينكر روعة أعمال الفن المصرى القديم التى تشهد بعبقرية فنية إبداعية، وبمقدرة فائقة على التأثير الجمالى فى وجدان ومخيلة من يشاهدها. إن إنجاز أعمال فنية بارزة لا يتحقق بدون أن تتضمن مثل هذه الأعمال درجة قوية من الإهتمام الجمالى، مهما كانت الضرورة الوظيفية. وفى كل عمل فنى مصرى قديم دعوى إلى مشاركة المشاهد وإلى تقدير ما به من تميز تقنى والإعجاب بجماله.

لقد إنتقلت الرسوم والزخارف الملونة فى أواخر عصر ما قبل الأسرات من على سطوح الأوانى الفخارية إلى جدران المقابر، إذ أصبحت المقبرة فى عقيدة البعث والحياة الآخرة بمثابة الأساس والجوهر. وهناك الرسوم الملونة التى عُثر عليها فى هيراكومبولس (الكوم الأحمر) والتى ترجع إلى أواخر عصر ما قبل الأسرات (٣٢٠٠ ق. م) حيث بُنيت جدران المقبرة من اللبن وطُليت بالملاط، ورسم فوقها بألوان الأحمر والمغرة والأبيض والأسود على أرضية صفراء، وإستخدم الفنان الخط الأحمر للتحديد. فإن المنظر فى مجمله عبارة عن مجموعة من الأشكال موزعة بطريقة عشوائية فى أنحاء السطح، وهو يشتمل على أشخاص وحيوانات، ومنها صورة رجل يقف بين أسدين وقوارب، والمشهد يرمز إلى المعارك التى كانت تنشب فى ذلك الوقت.

وصُنعت الألوان التى إستُخدمت فى الفن المصرى القديم من أصل معدنى، فكان الكربون يُستخدم فى صنع اللون الأسود، والمغرة الصفراء، واللازورد للأزرق، وكربونات النحاس للأخضر. وكان الفنان الفرعونى يرسم أقصى ما

يستطيع فى سطح محدود، ولذلك فإنه إعتـاد أن يتخـير مـا يتصـور أنـه لازم وضرورى، ويغفل كل ما ليس له ضرورة، وترتب على ذلك استغنائه عن الظـلال والأضواء، التى لا تفيد فى تحقيق المعنى الخالد، فالظل متغـير وزائـل، وكذلـك الأضواء ليست على طبيعة دائمة. ولهذا فلم يكن مفيداً أن يضيع جزءاً من السـطح من أجل أن يؤكد على مثل هذه المظاهر "التافهة" فى إعتقاده الجمالى.

وقد جمع الفنان المصرى القديم فى فنه الخصـائص الجوهريـة للشـخص المصور فى الشكل الواحد للموضوع الفنى، وكذلك كـان يراعـى عندمـا يرسـم شخصين متجاورين، أن يرسمهما فوق بعضهما حتى يضمن أنهما يعودان معاً إلـى الحياة، ولا يعيق رسم أحدهما عودة الحياة إلى الآخر.

ولما كانت المقابر فى العقيدة الفرعونية تُعد كبيت للمتوفى فى العالم الآخـر، لذا زينت جدرانها الرسوم بموضوعاتها الساحرة، وألوانها الزاهية، والتى بوسـعها أن تجتاز بالنفس عبر عالم الأرض إلى عالم السماء. لقد تباينت هذه الموضوعـات بين مشاهد الحياة الصاخبة، التى رُسمت بأسلوب واقعى، وقُصـد بـها أن تؤنـس الميت فى وحدته، وتشرق سكنته فى الحياة الآخرة، حينما يوحشه صمت المقـبرة ورهبتها. ومن هذه الموضوعات صور المزارعين فى حقولهم، والملاحيـن علـى قواربهم، والقناصين وهم يطاردون صيدهم، وقد لوحت وجوهـم الشـمس، ولـهم مناكب عريضة وسواعد مفتولة. وهناك صور أخرى لطيور فى أيدى خدم تخفـق أجنحتها، مع هذا فإننا نكاد أن نسمع ثغاء الخراف، وخوار البقر، ورفيف الأجنحـة، وأن نحس خفقات الحيوانات الأليفة وهى تخطر فى تؤدة وأناة. والبط والأوز وهـو يتأرجح فى مشيته، ويغوص بمنقاره بحثاً عن الطعام فى الماء، وأن نرى السـمك

يضطرب فى الشباك المنصوبة، والماء الصافى يترقرق، حيث خاضت فيه حيوانات جزعة إلى مجراه الندى. ومن الرسوم أيضاً صور لنساء رشيقات يحملن سلال فى سواعدهن الغضة، وقد غصت بالفاكهة، وأخريات تأخذن زينتهن، وفى خدمتهن فتيات صغيرات كأنهن عيدان خضر . أما الرسوم التى حلقت فى سماء الخيال فكانت تصور أساطير العالم الآخر وآلهته، ومشاهد مواكب الطقوس الجنائزية ومناظر المثول بين يدى الآلهة وشهود الحساب. وكل هذه الرسوم نُفذت بخطوط وألوان تشيع فى العين والنفس متعة ليس بعدها متعة. بل إكتسبت معها صور النساء فيضاً من الرشاقة والنضارة، وظهرت هيئة الرجال شابة قوية.

وكانت الرسوم على جدران البيوت والقصور والمقابر، تجذب بحيويتها أقصى الإهتمام نحوها، بمشاهدها التى تصور الحياة اليومية، ساطعة ألوانها، تقطعها حشوات وحواف، تجمع فى إنسجام بين النزعتين الواقعية والزخرفية، بما يتلاءم تماماً مع التصوير الحائطى، الذى يتحول فيه التمثيلى إلى رمزى تجريدى، وقد إستقل فن التصوير عن فن النقش البارز إبتداء من الدولة الوسطى، وذلك ما نلاحظه فى مقابر "بنى حسن"، إذ إستُعمل الفرجون بمفرده، بعد أن كانت الألوان تضاف إلى النقش فى مصاطب الدولة القديمة.

إن الصورة أحادية التخطيط تنقل إلى المشاهد الحياة بصياغة خطوطية خاصة، تُصطف فيها الموضوعات والصور تبعاً لفكرة تخطيطية معينة، ومن يفهم طريقة التأليف الصورية فى المذاهب الفنية المعاصرة مثل التعبيرية أو المستقبلية، سوف ينظر إلى الفن المصرى القديم الذى يميل إلى التسطيح، فيعثر فيه على صياغة مشابهة، وحينئذ سوف يدرك القواعد الخاصة بالتخطيط. وإن الطريقة

المعتادة فى الفن المصرى القديم التى يتم بها تمثيل الجسم البشرى قد خرجت عن إدراك يماثل تلك الطريقة التى تتألف من سلسلة من المشاهد المختلفة المرتبطة مع بعضها، حيث يظهر الأشخاص من خلالها ورؤوسهم مصورة من الجانب، غير أن عيونهم تبقى أمامية،وأكتافهم تُرى كذلك من الأمام، أما صدورهم فتُشاهد فى مثل هذه التكوينات من زاوية ثلاثة أرباع. ورغم أن الجذع يظهر أمامى إلا أنه يلتفت بوضعية ثلاثة أرباع الزاوية. ولم تُطبق قواعد المنظور ـ ثلاثى الأبعاد، فى الفن المصرى القديم، وإذا أردنا التحديد، فقد إختفت هذه الظاهرة (المنظور) من الفن الرسمى فى المقابر والمعابد على أقل تقدير، فلم يكن مبدأ المنظور، سائداً فى التمثيلات الواقعية لمتطلبات المعبد والمقبرة. غير أن بعض الفنانين قد أتقنوا عناصر المنظور، حيث إشتملت عجلات (إسكتشات) الفنانين على العديد من الملاحظات والتجارب التى لا تنتسب تماماً إلى الدوائر الرسمية، أو لنوع الفن التكليفى وهكذا ظهرت فيها صياغات فراغية تُقارن بالرسوم ثلاثية الأبعاد.

والملاحظ أن مبدأ التتابع السياقى، والتسلسل الذى تبناه الفن فى العصر الحديث يمكن أن يُعثر على سلف له فى التصوير المصرى أحادى الأبعاد. إذ نشاهد مجموعة من الجنود يسيرون مشيتهم العسكرية جنباً إلى جَنب، أو نلاحظ مجموعة من الأشخاص يجلسون جنباً إلى جنب كموضوعات شائعة، تعرض الأجسام البشرية، وتقدم تأثيراً ساراً لمبدأ الإنسجام، يرجع إلى تصويرها فى مشهد تجديف أو عراك، كل جسم يتداخل مع الجسم التالى له بخفة. والأشخاص البعيدون عن بعضهم والمنفصلون، يصبحون متميزين بفضل تأثير التفاوت الطفيف فى اللون.

وكذلك ظهرت الحركة فى الرسوم التى تصور العمال، أثناء أدائهم لأعمالهم، فظهرت أجسامهم أقل خضوعاً للقواعد الأكاديمية، إذ لم يكن دورهم أساسى فى الرسوم الطقوسية الجنائزية البحتة. ولم يكن الفنان المصرى القديم مهتماً بالجمال المادى البحت، وكانت تجربته فى مجال الفن رائدة رغم أنها مختلفة عن الفن الإغريقى.

وفى الفن المصرى القديم إمتزج كاملاً المبدأ الزخرفى نفسه فى صياغة الأشكال الصرحية الضخمة مع تصميم أى أداة تُستخدم فى الزينة. وهكذا لاحظنا فى كل عمل فنى مصرى قديم صرحياً أو مجرد قطعة من المشغولات الحرفية الصغيرة، كيف تمت مراعاة الحقيقة الجمالية المتميزة، التى جمعت بين المبدأين الجوهريين (الصرحية مع التزيينية). وهكذا تجاوبت أشكال الفن التطبيقى فى شتى مناحى الحياة والفن، حتى أصبح هذا المبدأ خاصية تميز طبيعة الفن الفرعونى، وتميز قيمته الجمالية. وتشهد على هذه الحقيقة مشغولات الحلى، وهكذا إنتقلت أشكال زهور اللوتس، فصنعت القلادات وكذلك تيجان العمائر، مثلما إنتقلت الرسوم التى كانت تزخرف الأوانى إلى الجدران فى عصر ما قبل الأسرات. وقد أصبحت المقبرة بالنسبة لعقيدة البعث فى الحياة الآخرة بمثابة الأساس الجوهرى.

وظهرت فى عصر الدولة الفرعونية الوسطى التفضيلات الجمالية التى تعلى من قيم التبسيط والروح الشعبية، مما تكشف عنه المشاهد الملونة للراقصات والمغنيات فى مقبرة "انتف إكر" بطيبة (الأسرة الثانية عشرة) وكذلك تشهد رسوم مقبرة "خنوم حتب" فى منطقة "بنى حسن" التى صورت الألعاب والرقص والصيد على الطابع الجمالى المتحرر، الذى يؤكد على عنصر الحركة الحيوية والتحرر

من قيود التقاليد الحرفية. وتركزت معايير الفن المصرى فى عصر الأسرة الثامنة عشرة حول تقدير عناصر الإتقان، وعلى قيم الإنسجام اللونى. وفى نماذج الفن فى مقبرة "نخت" فى ذلك العصر ظهر مبدأ الإتساق الحيوى العام، والطابع الحركى، وتنسيق المجموعات اللونية فى الإتجاهات الجمالية لرسوم "تل العمارنة" فى عصر "إخناتون".

أما اللوحة التى عُثر عليها فى "الكوم الأحمر" فتمثل منظراً لمراكب، وتُعد المحاولة الأولى لوضع أسس التصوير المصرى فى عصر ما قبل الأسرات، وتبعتها محاولة أخرى فى الدولة القديمة، للتصوير باللون الكثيف، لِرسم صور ثابتة، إذ حُفر سطح الحجر بالأشكال بعمق يصل إلى سنتيمتر، فيصب فيها اللون على هيئة ملاط، وبذلك ظهرت الرسوم محددة، غير أنها لم تكن متماسكة الألوان، مما أدى إلى تكسيرها، ولذلك إقتنع الفنان بعدم ملاءمة هذه الطريقة. فلجأ إلى وضع حواجز فى الحفر من نفس مادة الحجر حتى تعمل على تماسك اللوحة. وفى رسوم مناظر صيد الطيور التى نُفذت بألوان متداخلة بأسلوب يشبه التطعيم، كانت المساحات التى تم تثبيت اللون فيها كبيرة، مما عرض هذه التقنية بعد جفافها إلى التشقق ثم التساقط. وفى لوحة أخرى ترجع إلى العصر نفسه إستُعملت التقنية نفسها، غير أن الفنان أضاف إليها عمل عوارض من الحجر داخل المساحات اللونية، لتعمل على تثبيت اللون فى الأماكن المخصصة لها، إلا أن هذه التقنية لم تنجح هى الأخرى، بسبب تعرض المادة للتفتيت، نتيجة للرطوبة. وأدى ذلك إلى الإكتفاء بالدهانات على سطوح الأحجار، أو على الملاط لضمان التماسك، وقد إستمرت هذه الطريقة طوال العصور الفرعونية فى تلوين الرسوم الجدارية.

وكثيراً ما كان يُستعان فى رسم الجسم الآدمى بخطوط مرشدة، رأسية تغطيها خطوط أفقية أو نقاط، على مستويات تحدد الأجزاء المختلفة لهذا الجسم، فكانت تُتخذ وحدة القدم لتقدير قامة الشخص الواقف كالنسبة "واحد : ستة"، أما طول الذراع فيساوى قدم ونصف. وإتبع الفنان فى الرسوم الآدمية الجدارية، طريقة يحدد بها نسب الأجسام، وكانت هذه النسب مثالية أساسها طول الرأس، حيث يحتسب طول الجسم مثل سبعة أضعاف ونصف طول الرأس،وقد عُثر فى إحدى المقابر فى طيبة على لوحة غير مكتملة توضح كيف إستخدم الفنان الفرعونى الخطوط المرشدة، والمربعات باللون الأحمر لتحديد نسب الأشكال الآدمية والحيوانية بالنسبة الثابتة. ولم يكن تقسيم اللوحات إلى مربعات بغرض تيسير عملية النقل الآلى لنماذج سابقة، بل قُصد بها فقط تحديد النسب المثالية لجسم الإنسان.

كذلك كان يُراعى فى تلوين الصور الجنائزية تحقيق المغزى الرمزى حيث يرمز الأخضر إلى إزدهار الحياة، لذا يصور "أوزيريس" و "آمون" باللون الأخضر، أما لون الطمى فيرمز للبعث، والأصفر الذهبى إلى مادة الحياة الأبدية،والأحمر للإله "سيت" الذى يمثل الروح الشريرة.

وكان للمصريين القدماء مدارس للعلوم والفنون (النحت والرسم والموسيقى) منتشرة فى كل إقليم، وملحقة فى الغالب بالمعابد، مثل مدرسة "هليوبوليس" (أون) ومدرسة "تانيس" (صان الحجر) ومدرسة "هرموبوليس" (أشمون) ومدرسة "طيبة" و "أبيدوس" (العرابة المدفونة)، وقد رفع المصريون من شأن العلم والفن إذ كتب الحكيم "خيتى" (الذى عاش فى الفترة ما بين الدولة القديمة والدولة الوسطى) فى

وصاياه لأبنه "بيبى" يصف معاناة الفنان فقال: "رأيت النحات ينحت بالإزميل، فوجدته يشقى أكثر ممن يشق الأرض بالفأس، إن حقله هو الخشب وفأسه هو الإزميل. وفى الليل يجب أن يعمل أيضاً فى ضوء مصباحه حتى ولو كانت يداه متعبتين".

وهناك لوحة بديعة تمثل جزءاً من مشهد لصيد الطيور بالشباك، مرسومة على بياض من الطمى، وُجدت فى دهليز هيكل "ايتيت" فى ميدوم (٢٧٠٠ ق.م) وهى محفوظة حالياً فى المتحف المصرى، وتعرف بلوحة "أوز ميدوم" وفيها توزعت الألوان فى رسم الأوز، بمشيته وهو يتهادى فى حيوية، وهيئة جميلة بطريقة بهيجة ويمد بعضه رقبته فى حركة طبيعية ليقتات العشب. وهذه اللوحة تُعد مثالاً للتقنية المتطورة فى التلوين حيث أظهر الفنان مقدرته فى التنويع بين الدرجات اللونية، وذلك ما يظهر بوضوح فى صياغة ريش الطيور، وفى الأعشاب المزهرة مما ساعد على إظهار التفاصيل بوضوح وحيوية. ويبدو أن الفنان هنا أراد أن يسجل حركة الطير المتنوعة، وطبيعته المتميزة ببساطة وبجمالية تزيينية، والإختلاف الطفيف بين التفاصيل التى تميز طائر عن آخر من نفس نوعه. وكذلك إكتشف الفنان تقنية يُخضع بواسطتها سطح اللوحة لمبادئ التأليف على أساس التنويع التشكيلى للعناصر بعناية وإنسجام، فى هيئة صفوف متوازية تعلو بعضها البعض الآخر، كما أصبحت الكتابة جزءاً مكملاً لمبادئ التنظيم الفنى المتناسق. ومن أساليب الفنان فى إشاعة عنصر التشويق أنه غير إتجاه نظرة إحدى الأوزات فغيرت عنصر التكرار وأنقذت التكوين من الإحساس بالملل.

وفى رسوم مقبرة "نفر معات" ظهرت التقنية المتطورة فى إستخدام الأنـــواع المختلفة الحجم من الفرشاة، وذلك يظهر بوضوح فى التنويع فـــى اللمســات فـــى رسم ريش الطيور، والمهارة فى إبراز التفاصيل الدقيقـــة. ولقـد أظـهر الفنـان الفرعونى فى ذلك الوقت إهتماماً خاصاً نحو الحياة والكائنات الحية. وكشف عـــن ميل واضح نحو التبسيط فى لغة التصوير وتحويلها إلى وحدات زخرفية على شـكل شريط يسجل حركة الطير وطبيعته، إلا أنه إبتعد عن التكرار الممل، فى هذا النمـط التصويرى، بأنه غير فى تفاصيل البط المتشابهة، كما غير فـــى الحركـة نفسـها ليوحى بطبيعة الطير. وهكذا طور الفنان المصرى القديم طريقتــه فـــى الصياغـة التأليفية التصويرية فى لوحاته، حينما إستغنى عن الطريقة التى تعتمد علـــى نــثر الأشكال على سطح اللوحة بإستخدام أرضية من لون سائد، مثـــل الطريقـــة التـــى إتبعها فى السابق فى رسوم مقبرة الكوم الأحمر، فإكتشف تقنية جديدة يخضع فيـــها مسطح اللوحة لقواعد تحدد توزيع الأشكال فى هيئة صفوف متوازية، يعلو كل منها الآخر، مع التبسيط فى الخطوط، ومع العناية بعنصر الإنسجام فـــى المجموعـات اللونية، وفى أسلوب توزيعها. وقد أصبحت رســومه تخضــع لقواعـد التنسـيق والتنظيم، وتقبل الجمع بين الرسم والكتابة كعناصر تكمل بعضها البعض.

أما مشهد "عبور الترعة" الذى عُثر عليه فى مقبرة "تى" من الدولــة القديمــة (٢٥٠٠ ق. م) فيُعتبر نموذجاً للعمل الذى يجمع بين النقش والتصوير، وهو يتمـيز بقوة خطوطه وبتوازن تكوينه، حيث عبر الفنان عن الماء بخطوط متعرجة حُفـرت رأسياً، بينما إكتفى بتمثيل أطراف الإنسان والحيوان بتلوينها على هـــذه الخطـوط المحفورة. ويظهر فى اللوحة راع يحمل على ظهره عجلاً صغـــيراً ملتفتـاً إلـــى

الوراء بحثاً عن أمه، مفزوعاً، فرفعت نحوه أمه رأسها تنظر إليه فى لهفـــة. أمـــا حركات رؤوس البقرات الثلاث فتؤلف معاً شكلاً إنسيابياً جميلاً.



نقش جدارى ــ مقبرة "تى"، الأسرة السادسة، سقارة

وكان التصوير الجدارى يُنفذ، أحياناً على سطح جدار من الحجـــر الجـــيرى المغطى بطبقة من الملاط، أو بعجينه من الطين والتبن، وأحياناً أخرى على جـــدار من الحجر، بعد صقله مباشرة، فى حالة إذا ما كان هذا الجدار صخرى متماســـك، كما هو الحال فى مقبرتى "اوسرحات" و "رعموسى". وعادة يبـــدأ الفنـــان بتلويـــن الأجسام التى حدد خطوط شكلها، فيخصص لون المغرة الحمراء لتلويـــن أجســـام الرجال، أما الأجسام النسائية فيخصص لها لون المغرة الصفراء المائلة للـــوردى، أو البنى الشاحب، وأما الملابس فتُلون بطبقة من الأبيض المتدرج الشفافية.

وعندما تأسست الأسرة الحادية عشرة (الدولة الوسطى) تشكل نــوع جديـد من الفنون إنعكست عليه آثار الضعف والإنهيار، وأصبح من حق الناس أن ينتقـدوا ملوكهم الذين كانوا فى الماضى يُعتبرون مثل "آلهة". ورغب الناس فــى زخرفــة قبورهم بالطريقة نفسها التى يزخرفون بــها منازلـهم الدنيويــة، فـإنتقلت إلــى جدران المقابر صور الحياة اليومية، وممارسة الهوايات المختلفة، كالزراعة وصيد الأسماك والرياضة والموسيقى والرقص. على أســاس أن المقـبرة فـى تصـور المصرى القديم تمثل بيتاً للحياة الآخرة، يود أن يستمتع فيها بما كان يستمتع به فـى حياته فى الدنيا. وقد إكتسبت الصور المرسومة طابعاً إبداعياً وقيماً جماليــة، مـع تميزها بسمة التبسيط والنزعة الشعبية، فظهرت فى العديد من رسوم الجدران فـى المقابر مناظر الراقصات والمغنيات، مثلما فى مقبرة "أنتف إكر" بطيبة، والمنـاظر الملونة على جدران مقبرة "خنوم حتب" بالقرب من "بنى حسن". ولا يمكن فى مثـل هذه الرسوم أن نغفل الطابع المتحرر من قيود القواعد التقليدية، والحركة الحيويــة فى التشكيل، وبخاصة فى رسوم الألعاب والمصارعة والصيد. وهناك صور فــى مقابر "بنى حسن" تصور فتيات صغيرات بضفائرهن يلعبن بالكرة فى حركة رشيقة، ويمتلئن بحيوية طاغية. هكذا إكتسبت رسوم مقابر أمراء "بنى حسن" التــى ترجـع إلى الأسرتين الحادية عشر والثانية عشر شهرة كبيرة من قديــم الزمــان، وكــان أمراء الأقاليم قد أنجزوا زخارف مزاراتــهم الجنائزيــة علــى نفقتــهم الخاصــة، إذ إستعاضوا بالتصوير عن النقوش البارزة. وذلك يفسر مظاهر الروعة والرســوم الخالدة، ذات التفاصيل الطبيعية فى مقبرة "خيتى" أحد حكام ولايــة الغـزال التــى كانت "بنى حسن" أهم مدنها. ومن هذه الرسوم مناظر الصيد فى الصحراء ومشـاهد الرقص والمصارعة فى أوضاعها المختلفة، ومناظر الحرفيين ومنهم النجارين.

أما الرسوم فى مقبرة "بكيت" (الأسرة الحادية عشرة) فتجلت فيــها مظــاهر الطبيعة بثرائها، ومنها مشاهد الصيد فى الصحراء ومناظر الغســالين والنســاجين والمصورين والراقصات ورعاة الماشية، ومناظر الزراعـــة وصـــائدو الأســماك والطيور المتنوعة، والفخارون بعجلاتهم، ولاعبو النرد. وفى مقــبرة "خنمحوتبــى" نشاهد رسوماً لخدم صاحب المقبرة يزنون الفضة، ويكيلون الحبــوب، ويخزنــون القمح فى المخازن. أما الكتبة فيسجلون المقادير، ثم ننتقل إلى مشاهد المزارعيــن يقومون بعزق الأرض وحرثها، ويحصدون ويدرسون الأرض بمعاونة المواشــى. وهناك مشهد قارب نيلى يحمل جثة المتوفى إلى "أبيدوس". وفى لوحة "القط علــى أغصان البردى" فى بنى حسن نلاحظ التحفز المتوتر والإنتباه المشــدود للحيــوان المتربص، الذى تم ترجمته بكل تفاصيل وبضبط محكم. وكان "الهر" هو الحيــوان المقدس للربة "باستت" وكانت تُقدم تماثيل هررة من البرونز كنذور للربــة، وهــى الشكل الملطف من الربة "سخمت"، وأنها تُحنط بعد موتها وهى تمثّل فــى الدولــة الحديثة رمزاً شمسياً وإلهة "هيليوبوليس" وتظهر الربة "سخمت" على هيئــة امــرأة برأس لبؤة. ولقد مرت قرون عديدة بعد إنجاز هذا العمــل، حينمــا قــام الفنــان فى عصر الملك "توت عنخ آمون" بتزيين صندوقه، فرســم علــى جدرانــه أســداً متشامخاً، حيث أدار رأسه للخلف ليواجه الصائد الملكى، وهنا أكد الفنان فى رســمه على نفس المستوى من الدقة ومن السيطرة وضبط الملامح المميزة لهيئة الحيــوان وسلوكه المميز. ولو تخطينا مرحلة تأمل جسد الحيوان وتفحصنا لدقائقه، وإنتقلنــا إلى تمثيل الوجود الإنسانى فسوف نلاحظ أن رسم الفنان المصرى القديم للحيوانــات كان مشابهاً تماماً للصورة السلويتية، بينما تكون الصور غير مشابهة إذا ما كــانت المسألة تتعلق بالجسم الإنسانى. وبدراسة أجسام الآلهـــة والملــوك والشــخصيات

الرسمية فسوف ينبغى أن نتأملها تبعاً للطريقة التى تـــم تأليفــها علـــى أساســـها، أى الطريقة التى ينبغى أن يكون عليها وليس بالطريقة التى يظهر بها فى الواقـــع، وفى الحقيقة أن نظام التأليف فى الفن المصرى القديـــم يتعـــارض مـــع المنظـــور الإعتيادى (البصرى)، أما إذا وجه المشاهد نظره إلى بعض الشخصيات العارضـــة فى الرسم فسوف يسمح ذلك بالتأكد من موهبة الفنانين وعبقريتهم، وقد كشفت عـــن نفسها فى ضوء الظروف التى أُتيحت لهم، وكانت أقل تحكماً وإلتزاماً بروح النظام.

إن الفنان المصرى القديم كان يتجنب المنظور أكثر من انه كان جاهلاً بـــه، وفى نفس الوقت كانت غايته تنصب على كل ما يجذب النظر، ويعمل على تـــهذيب الشكل (يجرد أو يكمل) بطريقة إصطلاحية تنظيمية، تقوم علـــى معـــايير الضبـــط والإحكام، وكذلك بما يتفق مع مهام إنجاح طقوس الدفن. إذ لم يكن الفنـــان يتطلـــع إلى فن يبحث عن الجمال فحسب، وإنما كانت رغبته فى أن يثبت جـــدارة أدائيـــة. ومن يتعجل فى زيارته لمقابر الدولة القديمة من المحتمل أن ينتابـــه إعتقـــاد بقلـــة التنوع فيما تعرضه، ولكن مع التوقف والتأمل لتفحص التفاصيل، سوف يتأكد بـــأن هناك إختلافاً تاماً وإهتمامات غاية فى التنوع.

وقد إشتملت مقبرة "خنمحوتبى" (الدولة الوسطى) فى طيبة "بنى حسن" علـــى مشهد "الطيور على شجرة السنط"، وهذه الشجرة تقع على حافة المستنقع، ورُســمت بخطوط متموجة، وهذا المشهد هو جزء من منظر كبير، صُور بدقة متناهية يؤكـــد على ما بلغه الفنان المصرى فى عصر الدولة الوســـطى، مـــن تحقيـــق المقـــدرة المتميزة فى ملاحظة الواقع. وهناك أيضاً مشاهد رائعة فى تصوير الحيوانات، مـــن

ضمن رسوم رحلات الصيد البرى فى هذه المقبرة، وكلها تدل على الملاحظة الدقيقة التى لم يبلغها أى فنان فى مراحل الفن المصرى القديم.

وفى مقابر "بنى حسن" كذلك نعثر على رسوم (الأسرة الثانية عشرة) تصور مشاهد من الحياة، ومنها تدريبات الجنود والألعاب، وأنشطة الزراعة والرى، وقد إتبع الفنان فى تنفيذها أسلوباً واقعياً، متجنباً التنميط الشكلى والنماذج المثالية.

وكان المصريون يحبون الطبيعة، وتركوا من أعمال الفن التى تصور مناظر الطبيعة مالا مثيل له فى أية أمة أخرى. وقد إستطاع الفنان المصرى القديم أن يستنطق الأزهار والأشجار، فجعلها تتحدث حديث الحب والجمال. وفى الأدب المصرى القديم قصائد وقصص تتحدث فيها الطيور والحيوانات. أما موسم قطف العنب فهو مقدمة لسهرات عظيمة لإحتساء النبيذ. وكانت السلال الكبيرة تُفرغ فى أوعية من الحجر، فيأتى الرجال ويمسكون بحبال مدلاة من عارضة خشبية من أجل أن يحفظوا توازنهم ويدوسون العنب بأرجلهم على وقع الأناشيد، وتصفيق الإيدى. وهناك لوحة فى مقابر "بنى حسن" "الدولة الوسطى" تصور موضوع زراعة العنب وقطفه وعصره. ويُشاهد العنب موضوعاً فى أكياس تُلف بين عصوين فى إتجاهين مختلفين، ثم يُحفظ العصير فى جرار، لإستخدامه فى وقت إقامة الولائم، إذ يوضع على قواعد خشبية مزينة بالزهور. ويمكن مشاهدة رسوم شجر العنب فى نصوص الأهرام، مثلما نشاهدها بأغصانها الشوكية مصورة فى مقابر "بنى حسن".

وهناك رسوم نُفذت أكثرها على برديات أو على سطوح الأحجار الصغـيرة، وعلى قطع الفخار، تميزت بروحها المرحة وإستندت إلى عناصر خيالية ورمزيـة، وتضمنت إيماءات لماحة جريئة. كان يصورها الفنان من أجل أن يشـبع هوايتـه، بصور فكاهية ساخرة، أو منتقدة لظاهرة شعبية شائعة فى عصره ولا يرضى عنها. حيث عُثر فى مقبرة "مير" على صورة لراعٍ هزيل أشعس، أغبر، أنهكتـه مشـقة السعى وراء ماشيته حتى خس بدنه، يسير بفرع شجرة خشن معوج، ويجـر وراءه ثلاث بقرات ممتلئات لسيده الثرى. وفى هذا المشهد يبالغ الفنان فى إمتلاء البقـر، وفى الهيئة الهزيلة للراعى ليعطى صورة ساخرة عن التناقض الصارخ بين شـقاء الإنسان ورغد عيش الحيوان. ونتيجة للهزات السياسية التى مرت بها مصر، منـذ القرن الثانى عشر قبل الميلاد، ومع كثرة الحروب، وتزايد الوجود الأجنبـى مـن المهاجرين، الذين تسللوا إلى صفوف الجيش وفى القصور، وقد صورهـم الفنـان ساخراً منهم فى صورة الجرذان يهاجمون حصناً للقطط، بالحراب والسهام يقودهـم فأر يتشامخ على العربة الحربية التى تجرها كلبتـان، حيـث إسـتضعفت القطـط للجرذان على غير طبيعتها، فأصبحت هدفاً مستباحاً. وحينما مرت مصـر بفـترة الإنتقال الأولى التى حكمت فيها الأسر من ١٣ حتى ١٧ (١٧٨٩-١٥٨٠ ق.م) فإن الفترة إتسمت بحالة من الفوضى بسبب إحتلال الهكسـوس لمصـر. ومـع طـرد الهكسوس بعد إنتصار "أحمس" (آخر ملوك الأسرة السابعة عشرة) عليهم، إنبعثـت الروح من جديد، التى دفعت بنشأة الإمبراطورية فى الدولة الحديثـة. وأكـد الفـن على موضوع الإنتصارات، فصور الفنانون المعارك بقيادة الملوك الفراعنة. ومـن أشهر المناظر الملونة فى الدولة الحديثة، منظر العازفات بمقـبرة "نخـت" بطيبـة (الأسرة الثانية عشر) وكذلك "بيت بحديقة"، وفيه ظهرت تلتف حول جرار النبيـذ،

فروع الكروم، ورسوم النساء فى الوليمة بمقبرة "رخمى رع" بطيبة، وهى من المناظر التى تُعد نموذجاً لإنسجام الوحدات فى التكوين.

وهناك منظر قطف العنب فى مقبرة "نب آمون" بطيبة (الأسرة ١٨) ورجلان يقطفان عناقيد العنب لوضعها فى سلتين، وفيه تم رسم عناقيد العنب فى هيئة بقع بيضاوية الشكل بلون أزرق، ولُونت أعناقها باللون الأحمر، ويُلاحظ الطريقة التبسيطية فى الصياغة، والإهتمام بالهيئة الكلية وليس بالجزئيات، وصولاً إلى حالة من النقاء الصورى، وإلى الخطوط الإجمالية، مع الإحتفاظ بالطابع الحيوى، دون الخوض فى التفاصيل. ومن الملاحظ إستخدام الفنان هنا لفرشاة غليظة ترسم الضرورى بثقة وبراعة، متخطياً الخضوع للتقاليد الصارمة التى إتبعها الفنانون المعاصرون له. وكانت الرسوم المنفذة على جدران المقابر فى الدولتين القديمة والوسطى تُزين من الجهة العليا بإفريز زخرفى مستوحى من الأزهار، ومنها اللوتس المزدهرة بالتبادل مع البراعم.

وبعد أن تخلصت مصر من السيطرة الأجنبية، ونشأت الدولة الحديثة، شهدت أعظم عصورها نمواً ورخاء، ووسعت رقعة سلطانها بغزواتها فى الخارج. وكذلك نشطت حركة تشييد المعابد فى البقاع المقدسة فى طيبة (الكرنك) للإله آمون عرفاناً بفضله، فى تحقيق المجد والفخار لمصر. وهكذا بلغ فن التصوير الجدارى فى عهد الدولة الحديثة عصره الذهبى، حيث زادت المساحات الجدارية المزينة بالصور، مع تعاظم عدد المقابر فى طيبة، ومع الحاجة إلى سرعة تنفيذها، والصعوبة التى تواجه الفنان فى نحت الجدار الصخرى، مما ساعد على إنتشار وتطور فن التصوير، حيث إستُخدمت فى تنفيذه العجائن المعدنية الملونة،

ممتزجة بقدر من الصمغ، فتُوضع على الجص الذى يمثل قاعدة الصورة. وهكـــذا تطرق الرسامون للموضوعات الجديدة، التى صيغت أيضاً بـــذوق غـير تقليـدى وبعناية فى تحقيق الأناقة فى الرسم.

وكانت جدران المعابد فى الدولة الحديثـــة تُزخـرف مثلمـا كـان يحـدث فى العصور الأولى، فتُرسم فوق طبقة كثيفة من الملاط، أو تُنحت بطريقة النحـت البـارز الواطـئ ***Bas-Relief*** أو الحفـر الغـائر ***En Creax*** ثـم تُغطـــى بالألوان. وجرى تغطية حوائط مقابر الأشراف فى طيبة أولاً بالطمى، ثم تُضـــاف طبقة من الجص تُلون رسومها. وفى مقبرة "حور محب" و "سيتى الأول" فى طيبـة يمكن ملاحظة خطوط تكشف عن الطريقة المستخدمة فى بعـض اللوحـات التـى لم تكتمل، حيث إستُخدم اللون الأسود في عملية التحضير، واللـون الأحمـر فـى تصحيح الرسم أو تأكيده.

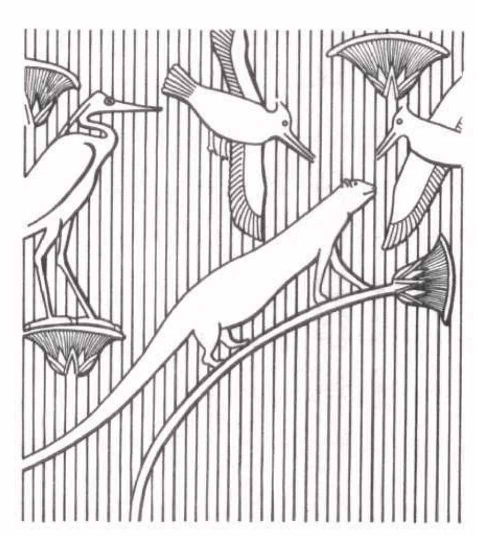
ويُلاحظ فى طراز الرسوم الحائطية الملونة فـى مقـبرة "تحتمـس الثـالث" (حوالى ١٤٧٩-١٤٢٥ ق.م) الطابع التبسيطى الذى يصور الحـائط كأنـه ورقـة بردى، ويبين المنظر قيام الملك بدور المعداوى للإلهة "أيزيـس" وأسـفل اللوحـة



الإلهة إيزيس فى وهيئة شجرة الجمـيز وتحتمس الثالث يرضع مـن الشـجرة المقدسة المعبودة فى مقـبرة "تحتمـس الثالث"، طيبة، الأسرة ١٨

تظهر "إيزيس" على هيئة شجرة ، وهى ترضع "تحتمس". وكـــان بوســع الفنـــان أثناء عمله إذا شعر بالملل أن يقوم بعمل رسوم خطيـــة للتســلية، وبـــالفعل عـــثر على العديد من قطع الشقف-الحجرى التى رسم عليها الفنانون رســـوماً تحضيريـــة لأعمال فنية كبيرة. وهناك رسوماً لحيوانات رسمت وهى تقوم بوظائف الإنســـان، وذلك مثل تصوير القطط وهى تلعب دور الخدم للفئران.

وكان البردى ينبت فى المستنقعات فى مصر، والفلاح ينـــتزع ســـيقانه مـــن الأرض دون أن يفقد أى جزء من ذلك الساق، ويربط تلك السيقان فى هيئة حـــزم، فتحمل على الظهر، وتصنع منها القوارب. وفى مقابر طيبة، صُـــورت القـــوارب المصنوعة من نبات البردى، فشدت السيقان مع بعضها بالحبـــال، وربطـــت فـــى مقدمتها زهور البردى أو اللوتس، وقد ظهرت بين أحراش البردى، فـــى رحـــلات الصيد الطيور والأسماك وأفراس النهر.



غيضة من البردى تصور خلفيـــات أغلـــب مشاهد الصيد فى الرسوم الجدارية الملونة

وللتعرف على مواصفات الجمال الأنثوى التى كان يراعيها الفنان المصـــرى القديم، فى صياغة مشاهد النساء فى الرسوم الجدارية، يمكن أن يستشهد بوصـــف فى أوراق البردى (المحفوظة فى متاحف لندن وتورينو) لفاتنة حسناء يقول "شعرها أسود أشد سواداً من الليل، ومن بذور شجر الخوخ البرى، وشفتاها حمروان أشـــد حمرة من العقيق، ومن البلح الناضج".

ويتميز مشهد النساء فى الصور الجدارية فى مقـــبرة "رخمـــى رع" (وزيـــر تحتمس الثالث) بخطوطه الإيقاعية التى تشكلت منها الأجســـام بمرونـــة، وهنـــاك الوقفة النادرة للخادمة التى تظهر من الخلف. مع رســـم الأرداف بوضعيـــة ثلاثـــة أرباع الزاوية. والمنظر جزء من لوحة الوليمة، حيث تجلس المدعوات فى رعايـــة خادمات يطعمهن أو يسقيهن، أو يعدلن من زينة ســـيداتهن. وقـــد تمـــيز التكويـــن بالتناسق والصفاء، وبالتفاصيل المشوقة والجذابة، وبالمرونة فى الوضعيات غـــير التقليدية، وببراعة الصنعة، حيث اكتسبت الأردية الجميلة الشفافة بثنياتها قدراً مـــن الأبهة والأناقة. أما هذه الخادمة التى صُورت من الخلف فإنها استدارت نحو سيدتها لتصب لها عطراً فى وعاء، وتمسك بيدها الأخرى زجاجة عطر، كما أسدلت جدائل شعرها على وجهها. وإرتدت ثوباً من الكتان الرقيق الشفاف من النوع الذى عُـــثر على نموذج منه فى حفائر حلوان، والتى بلغت دقة خيوطه بما يوازى ٨٠ غـــزل، وهو شفاف. وهناك رسوم فى مقابر "بنى حسن" لنساء يغزلـــن الخيـــوط، إذ عـــثر فى مقبرة "تحتمس الرابع" على أجزاء صغيرة من الأقمشـــة الكتانيـــة المزركشـــة. وفى لوحة أخرى تصور النساء وهن يقمن بتحضير الخيـــوط وتســـتعملن النـــول الرأسى.

وفى أغلب الأمر أن هناك دافع غريزى، يدفع الفنان إلى ترتيب عناصر فنه التشكيلية واللونية، وذلك ما يفسر التحريفات الشكلية وأساليب التبسيط والتلخيص والتجريد التى يمارسها الفنان منذ عهد الثقافات التى سبقت حضارة الأسرات، وما يزال يمارسها. وأن محاولات التحرر من قواعد الرؤية البصرية للطبيعة كانت نتيجة أن الأشكال الطبيعية ذاتها تنبعث فى الذهن، بتخطيطات معينة لمجموعة من الخطوط الأكثر هندسية أو الأكثر ميلاً إلى الإستدارة والإنسيابية والمرونة الحركية، أو الأكثر إتفاقاً فى ألوانها وللتوصل إلى التخطيط الشكلى الجمالى كعمل فنى مكتمل. وفى مثل هذه الحالات من المحتمل أن يتجه النشاط الفنى إلى نوع من التعقيد الذى يقصد منه إخضاع الأشكال فى العمل الفنى إلى الدوائر أو المثلثات بهدف توفير التوازن، أو التطابق الشكلى، من خلال النظرة الموحدة والمتميزة للفنان تجاه أشكال الطبيعة والعالم من حوله، والتى تخضع لدرجة معينة من الإنتظام فى إطار من التخصص الشكلى. وهذه العملية تزداد تعقيداً مع إرتقاء رغبات الفنان إلى تحقيق درجة من التناسق أو التوازن فى العمل ككل، باختيار نقطة محورية خيالية تتوزع حولها الخطوط والسطوح والألوان بطريقة تحقق الإستقرار العام والتوازن الثابت للأشكال. وهنا يفهم الفن على أنه نوع من التعبير عن إرادة التشكيل وإزالة الفوضى.

لقد حرص النبلاء فى عهد الأسرة الثامنة عشرة، على أن تتضمن جدران مقابرهم مشاهد من الموضوعات التقليدية مثل "النائحات" و "المراسم الجنائزية" و "مظاهر الحزن عند الإنتقال إلى العالم الآخر" و "مناظر الإبحار فى رحلة المومياء إلى "أبيدوس"، وعادة يضم ناووس القارب الرئيسى تمثالين لإيزيس ونفتيس، لكونهما الإلهتان النائحتان، ويظهر الميت فى صحبة الإلهتين. وتقوم بهذه

الرحلة إلى "أبيدوس" ثلاث نواويس ينتقل أحدهــا علــى مزلقــة تجرهــا ثــيران، ويحتوى آخر على أوانى أحشاء الميت، ويحوى الثالث على جلد البقــرة الســماوية التى يعيش الميت بداخلها حياته الجديدة، ويتبع ذلك طقوس "فتح الفم" ثم التطـــهير. وقد أخذ أسلوب الرسم الكلاسيكى يكتمل مع بداية الدولة الحديثــة، وكــان التــأكيد ينصب على الدقة فى رسم التفاصيل، وإستُخدمت الضربات السطحية من الألـــوان على الخلفية البيضاء أو الرمادية المائلة إلى الزرقة، وتطورت تقنية الرســـم مــن الحركات المقيدة إلى طريقة أكثر حرية وأكثر ميلاً إلـــى الخيـــال، وأكـــثر إيحـــاء بالحركة، وبذلك توفر قدر من الحرية أكبر فى التعبير عن البعد النسبى بين الأشياء المختلفة والتعبير عن الأفق الأكثر عمقاً. وقد تبنى الفنـــان طريقــة فــى الإيحـــاء بالمنظور، الذى استطاع به أن ينقل الإنطباع الأفضل عن المكان الذى يقـــع فيـــه الحدث، والحركات النشيطة فى مساحات فراغية مفتوحة.

وقد تميز فن "خن مون" فى عهد "امنحتب الثانى" بطريقة فى الرســـم تقــوم على المنحنيات، كما برع فى تكوين المجموعات من الأشخاص، وإخترع طريقـــة التدرج فى الألوان للتعبير عن المعانى. وفى عهد "حور محب" إستطاع الفنان الـذى نفذ لوحاته الجدارية فى مقبرته أن يتخلص من التفصيلات الصغيرة، غير الهامـــة فى تأكيد التعبير. أما اللوحات فى مقبرة "نخت" فإنها تمــيزت بـــالألوان الزاهيـــة، وبالطابع الحركى، وبحيوية الموضوعات. وفى مقــبرة "نــب آمــون" فــى عــهد "أمنحتب الثالث" إستطاع الفنان أن يبتكر ألواناً لم تكن مستخدمة من قبـــل، وهـــى ألوان الأصفر الداكن والوردى والقرمزى، ولم تقتصر مهارة الفنان على ذلك، بـــل تميز فنه بقوة التعبير، وبالإيحاء بالشفافية، وبإبراز التفصيـــلات الدقيقـــة. إن هـــذا الفنان استطاع رسم فراشة بطريقة تظهر شفافيتها، وأفاض فى التفـــاصيل، وكأنـــه

يتنبأ بالأسلوب الباروكى (القرن السابع عشر فى أوروبا). وكذلـك أظـهر الفنـان المصرى القديم مقدرة فائقة فى الرسم بإستخدام الخطوط المحيطية، ولا نعثر فـى فنه على ما يشير إلى نوع من التردد أو الإضطراب، فخطوطه كلها تعمل فى ثبات وجرأة لا تدانيها فى قوتها أى أعمال أخرى من فنون العالم قديماً وحديثاً. وإنها تنم عن إحساس قوى بالإستقرار والرزانة. وفى نفس الوقت تكشف عن ميل إلى تجسيد معنى الفخامة الممتزجة ببساطة حققتها مهارة فائقة فى التحوير والصياغة الجمالية.



منظر قطيع الدواب فى مقبرة "أمنحتب الثالث"

وهناك صورة جدارية، فى مقبرة من عهد "أمنحتب الثالث"، تتضمن قطيعـاً من الدواب، تتزاحم وتتدفع فى حيوية، حيث اكتسبت هيئتـها بـروزاً وتجسـيماً، بفضل استخدام التدرجات اللونية بإختلافها. ويلاحظ التدرج اللونى فى الإنتقال مـن شكل حيوان إلى آخر، فبرزت الكتلة والمستويات وهى تتماوج برؤوسها بحيويـة.

إن طريقة التأليف التى تميزت بها الصورة ساحرة وجذابة، فرغم حركـة الـدواب التى تتزاحم وتتدافع مسرعة، تتموج برؤوسـها، وبقيـادة راع صغـير يسـوقها بإشارات. إنه تكوين رائع فيه حركة حيوية، وبدت ألوان القطيع مجسـدة. ورغـم محاولات الفنان الفرعونى التحرر فى التصوير، بالإتجاه أكثر نحو الطبيعة وإلـى الطابع الرومانسى ـ العاطفى، فقد كان تحرره دائماً فى ظل المحافظة علـى قـدر واضح من التقاليد المتوازنة. إذ فهم الفنان دائماً أن الإسراف فى التحرر من شـانه أن يقضى على الأصالة. وكان يوحى بالشفافية والكثافة فـى رسـومه بمضاعفـة طبقات الألوان. ومن صور الولائم والأعياد، التى تظهر فيها النسـاء فـى أبهـة، بثيابهن الفاخرة الشفافة، تخدمهن صغيرات عاريات. ويوجد رسم بارع يصور سيدة تبسط كأسها إلى خادمتها وأخرى يعتريها الغثيان. أما مشهد القنص فى المسـتنقعات الذى يتضمن رسماً لقط يقطع عصفوراً، ويطبق بأنيابـه على عصفورين آخريـن،



قط يفترس طيور ثلاثة، من مقبرة صاحبها مجهول، محفوظة بالمتحف البريطانى

ليفترس فى نشوة عارمة ثلاثة طيور فى وقت واحد، ومن حوله تنبثق عيدان نبات البردى الأزرق، فقد رسم تبعاً لأسلوب النزعة الطبيعية، وبخاصة فى مشهد مجموعة العصافير التى إنطلقت مبتعدة عن المكان فى حركة غاية فى الحيوية، وهى حركة متناقضة مع الحركة الهادئة للأوزة التى تسير فى وداعة لأن مهمتها إجتذاب الطيور بصوتها. أما عيدان البردى فحُورت بلونها الأزرق الجميل بينما تتهادى أوزة فى حركة وادعة، وكان القط حتى الدولة الوسطى، يعيش بجوار المستنقعات، وعلى افتراس الطيور، وهو صائد بطبعه. بينما كان الصيادون يسيرون فى حذر شديد، وفى سكون تام بين أشجار البردى، قبل أن يلقوا بعصا الرماية، كان القط يقفز فيمسك بالطير، ومع استئناس القط فى البيت، أصبح يعيش فى وئام مع بقية الحيوانات الأليفة، ومع الأوزة "سمون" وهناك رسم على أحد الآثار الصغيرة لقطة، وأمامها أوزة، ولهدوئها رهبة، غير أنه ينبغى تذكر أنهما رمزان للإله "آمون" ولزوجته "موت"، فهما يصوران بوقار كحيوانات مقدسة.

وقد طالعتنا الجدارية المرسومة تبعاً للطراز "الرعمسى" الذى مهدت له سمات الفن الجميل، والمهارات المتفوقة فى إبداعات عهد "العمارنة" على نموذج رائع، وهو مقبرة "رعموسى" حاكم طيبة فى ظل إخناتون. إذ حوت هذه المقبرة جداراً رسم عليه مشهد لحاملى الأثاث الجنائزى، استخدمت فى تلوينه المغرة الحمراء، والبنية، فى تكوين إيقاعى متوازن ومحكم. وقد أكسب التنوع فى أشكال الصناديق والأوانى والمقعد حيوية فى التشكيل والتلوين. وتضم المقبرة ذاتها منظراً للباكيات، رُسمت فيه رؤوسهن على ثلاث مستويات متتالية، حيث أصبحت الأشكال المصورة والمنقوشة أكثر ليونة، وتزايدت العناية بتمثيل الشعور المستعارة



النائحات، من مقبرة "رعموسى"، طيبة

الفخمة والحلى المتنوعة، والملابس ذات الثنيات الدقيقة، من أجل أن يبدو الأشخاص فى أشكال لينة نابضة بالحياة وفى حركة حيوية وبالذات فى الذراعين، وهى ترسلها صاحبتها فى الفضاء، فى أسى وحزن. لقد توصل الفنان إلى إمكانية التعبير عن الحالات النفسية الخاصة بالشخصيات المصورة، وأكسبت صور الأشخاص رشاقة وجاذبية.حيث توصل الفنان أثناء إنجازها إلى تجسيد حالة الألم الشديد، بمختلف الحركات بالأيدى المرفوعة لأعلى، وبالدموع المنهمرة، وبمظهر الصدور المكشوفة، وقد ظهرت فتاة صغيرة، فى جهة اليسار من اللوحة، تُساند إحدى السيدات. وصياغة التفاصيل فى هذا العمل تنم عن الدقة، ورغم التنويع فى الحركات، فإنه تحقق التوازن بين خطوط الأجسام، رغم الإتجاه العكسى إلى اليمين للمرأة فى وسط مجموعة النائحات. وهناك رسم يصور الملك "إخناتون" وزوجته الملكة "نفرتيتى" جالسين، إذ إحتضنت الملكة زوجها. وقد أتبع الفنان فى تنفيذ الرسم أسلوباً رمزياً يكنى عن تفانى الزوجة وإخلاصها للملك، فظهرت

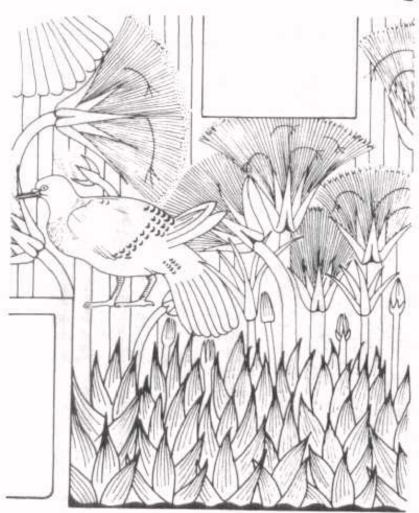
ملتصقة به تماماً، حتى اختفى جسدها تقريباً، ولم يظهر منه إلا أثراً ضئيلاً، بدا وكأنه ظل الملك. ورغم أن لمحاولات رسم الطيور والنباتات تبعاً للنزعة المحاكية للطبيعة جذور ترجع إلى رسوم "أوسر كاف" بسقارة (الدولة القديمة) إلا أنه فى رسوم "تل العمارنة" قد ظهرت حركة الطيور مكملة لحركة النبات والحيوان، مما يشهد برقى فى مستوى الأسلوب، وبرقى التصميم، الذى يستند إلى مبدأ الإتساق الحيوى العام فى تنسيق التكوين الصورى.

ومن النماذج الرائعة لرسوم جدران القصور وسقوفها وأرضياتها نموذج أرضية قصر الملك "إخناتون" (١٣٧٠-١٣٥٣ ق.م) لفنها الرائع الجمال، وتشتمل على منظر بركة تسبح فيها مختلف أنواع الأسماك، وينبت فى مياهها العديد من النباتات المائية وأزهار اللوتس والبردى، وترفرف على شطها الطيور المصرية بأنواعها ومنها البط. وقد زينت جوانب الأرضية بإفريز زخرفى تشكله أزهار اللوتس والبردى، وتكشف هذه الرسوم عن قدر رائع من الرشاقة والحيوية فى صياغة الأشكال التى تميزت بتلقائية تعبيرية طاغية. وترجع إلى الأسرتين الثامنة عشرة والتاسعة عشرة لوحات كانت تزين جدران القصور فى ذلك الوقت، اتخذت فيها وحدات نبات البردى وأشكال الطيور مكانها فى تشكيلات رائعة الجمال. واتبع الفنانون فى تنفيذها أسلوب "تل العمارنة" بنزعته الطبيعية فأصبحت الطبيعة موضوعاً للدراسة، كما يتضح من خلال صور القصر الشمالى، إذ كانت الملاحظة لسلوك الطيور والحيوانات ومظهرها أساساً للرسم. حيث إعتنى الفنان بتمثيل المشاعر الداخلية والحركة السريعة والأوضاع المُعبرة، فى خطوط ذات حساسية وطراوة. وفى القصور الملكية، قام الفنان بتزيين ثلاث جدران، فى إحدى القاعات بمنظر واحد جميل يمثل مجرى ماء يجرى أسفل الجدران، وينمو منه البردى

واللوتس، وتحوم حوله أنواع الطير فى بهجة. فتميزت خطوط الرسم هنا بليونتـــه وبحيوية جميلة،وتأكدت النزعة الواقعية الصريحة. وكان الفنان فى ذلك الوقت ينقل مجال التكوين إلى الجدران المجاورة، وكذلك أصبحت الإيمـــاءات فـــى الصـــور الإنسانية تنم عن الفهم والحذق المدهش، إنه التوق إلى الواقعية، وإشاعة العاطفـــة فى تعبيرات الأجسام والوجوه. ونلاحظ النضرة والبهجة والقدر الكبير من الحريـــة والمرونة فى تصور الطبيعة، وكثيراً ما ترسم أحواضاً مغطاة بأزهار مائية، تلـــك التى أشاعت فيها البهجة رسوم الأسماك وأسراب الطير، وفى "العمارنـــة" تظـــهر الألوان برقة وتنوع رائعين.

وتُعد الصورة التى تُمثل فتاتين من بنات "أمنحتب الرابع" (إخنـــاتون) مثـــالاً نادراً فى الفن المصرى القديم للتلوين، بإستخدام تنويعات مختلفة القوة والشدة للـــون الواحد، وهنا بدأ الإهتمام بتصوير ملامـــح الوجـــه والأقـــدام بأصابعـــها بطريقـــة واقعية، وبمرونة طبيعية، ويلاحظ جلـــوس الفتـــاتين فـــوق وســـادتين مطرزتيـــن عند قدمى أبويهن، فالتفتت إحداهن للخلف لتربت علـــى ذقـــن أختـــها، بأســـلوب غير تقليدى من الوجهة الجمالية. وكذلك عُثر ضمن آثار قصر "إخناتون" فى "تـــل العمارنة" على لوحة تُصور طائر يصيد الأسماك، وهو على وشك أن يـــهبط فـــى سرعة لإلتقاط الأسماك العائمة بين فروع نبات البردى. وتدل تلك العلاقـــات بيـــن الألوان الكثيرة المستخدمة فى اللوحة والعلاقات بين الموضوعات المختلفة، وبشـــكل واضح على مهارة فنية فائقة، وشاعرية طاغية. ومن المؤكد تزايد ميل الفنان فـــى عصر "العمارنة"، فى رسمه للمناظر الطبيعية، نحو تسجيل التفاصيل الدقيقة التـــى تميز النباتات والحيوانات كموضوع مستقل. ونلاحظ مـــهارة الفنـــان وشـــاعريته، وكذلك إزداد ميل الفنان إلى توضيح التفصيلات الدقيقة فى الزينـــة والحلـــى، مـــن

أقراط وعقود، وقد توصل فى صياغته إلى تقنية التمييز بين الضوء والظل. وفى رسم لمجرى مائى بإحدى قصور "تل العمارنة" نمت فيه عيدان البردى، وأزهار اللوتس، حلقت الأنواع المختلفة من الطيور فى سمائه. وبالقصر رسم لبحيرة تحيط



التناول الأكثر طبيعية لمشهد غيض من البردى تصور خلفية لمشهد صيد، من عصر "تل العمارنة"

بها الأزهار، وتحوم حولها الطيور. أما مشهد الوليمة فى مقبرة "جسر كا رع سنب" فتظهر به إحدى المدعوات جالسة فى وضعية متسقة على كرسى، حيث تولت العناية بها خادمتان، إنحنت إحداهن لتصفف شعر سيدتها، فبدت رشيقة بضة، أما الأخرى فقد أحضرت زهرة بشنين وطوق من الأزهار. ونلاحظ فى هذه اللوحة إستخدام اللون الوردى المائل للبنى من أجل تلوين الأجسام، وأما الأزرق الضارب إلى الخضرة فإنه خصص لتلوين الأزهار، كما رُسمت القدور المزينة

بالزخارف الهندسية والنباتية على أرضية رمادية. ويقع أسفل تلك اللوحة المشـــهد الذى يمثل فرقة موسيقية، إحداهن فتاة تعزف على الهارب، والأخرى على العــود، وقد بدت على وجهها ملامح التعبير عن النشوة والطرب، أما الطفلة الصغيرة فــهى ترقص. وفى اللوحة فتاة أخرى تعزف على الناى المزدوج، حيــث ارتــدت رداءاً شفافاً كشف عن مفاتنها.



مقبرة "جسر كا رع سنب"، طيبة

كانت الحياة فى مصر فى تلك الحقبة فى بيوت النبلاء، حياة قد بلغــت حــدا بعيداً من التأنق، حيث النساء يتكحلن ويتزين بالعطور ويلونن خدودهن وشــفاههن، ويقيمن الحفلات، ويتمتعن بمشاهدة الرقــص وســماع الغنــاء والموســيقى التــى تؤديها القيثارات والنايات والساجات والطبول، ويتسلين بالألعــاب مثــل الضامــة. واعتاد النساء فى عصر الأسرة الثانية عشرة من الطبقة الراقية أن يلبسن ملابـــس

فاخرة من الكتان الدقيق الصنع، من النوع غير الفضفاض الذى ينسجم مع الجسم، فتبرز آيات جماله. وبدت الملابس خفيفة لتناسب طبيعة الجو فى مصر.

وفى مقبرة "نخت" فى طيبة، لوحة جدارية تُصور مشهد العازفات الثلاثة، تعزف إحداهن الناى،والأخرى على العود، والثالثة على الهارب. ونلاحظ فى هذه اللوحة إختلاف وضعيات العازفات، مع حركات رؤوسهن بالإضافة إلى التنويع فى إيماءات حركة أيديهن، تبعاً لنوع الآلة التى تعزف عليها كل منهن. مما كشف عن قوة تعبيرية. وأيضاً إختلفت حركة الضفائر تبعاً لإختلاف وضعيات الأجسام، كما نجح المصور فى إظهار مرونة جسد الراقصة فإنها تميزت بخطوطها الإنسيابية، وبحركتها الإيقاعية، وقد إنثنى جزعها مع خصرها بحركة مرنة رشيقة ومتناسقة، فى عكس إتجاه الوجه بينما ظهر رسم الصدر من الأمام. وهنا راعى الفنان تحقيق الانسجام بين تقوس آلة الهارب والإنثناءات فى خطوط أجسام العازفات والراقصة. كما حقق إيقاعاً عذباً وتوازناً بين كتلة عازفة الهارب والجزء الأيمن من المنظر.

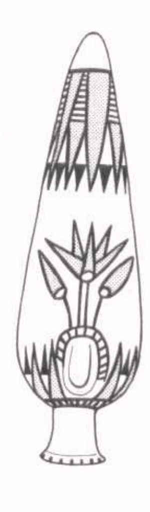
ومن لوحات المقبرة صورة" نخت" (كاهن آمون) واقفاً وسط أحراش البردى على ظهر زورق من عيدان البردى، يصطاد الأسماك، وخلفه النبات النامى على حافة المجرى المائى، وتصحبه أسرته. وفى الناحية الأخرى يظهر وهو يُسدد عصا الرماية (بومرانج) نحو الطيور، وخلفه كذلك نبات البردى كخلفية للمشهد. ويتضح إهتمام الفنان بدراسة الطبيعة فى رسم فراشة تحوم بين النباتات، وكذلك الزهور والأسماك فى المياه التى رسمت على هيئة خطوط متوجة. وظهرت مجموعة من الطيور المذعورة من موكب الصيد، والتى أخافتها أثناء طيرانها

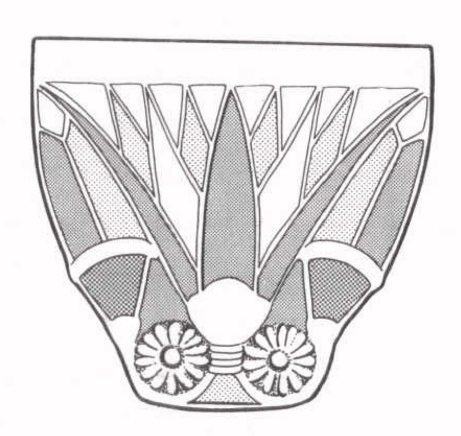
حركة الزورق فانتابتها حركة مضطربة، إختار الفنان للتعبير عن هذا التأثير شـكل الخطوط المتعرجة. وفى مقبرة "نخت" مثلت الأشخاص ترتدى الملابـس الفـاخرة، وعلى رؤوسها الشعور المستعارة المعتنى بتصفيفها كما رسمت المآدب العـامرة، يطرب المدعوون فيها بالموسيقيين والمغنيين والراقصات. وفيـها أظـهر الفنـان بعض صور الأشخاص فى هيئات متحررة من بعـض القواعـد التقليديـة، وفـى المقبرة يظهر "نخت" مرة أخرى وهو يشم زهرة اللوتس، رمزاً للبعث. إن الشـمس "رع" تتولد عن "لوتس" كل صباح، وتمثل زهرة اللوتس زهرة الحياة، وهى رمـز



إله الشمس صغيراً، يرمز إلى بداية الوجود، ويمثل جالساً فوق زهرة اللوتس المقدسة

البعث، لذلك نرى فى الرسوم الجدارية صور الموتى تتنسم زهرة اللوتـس، التـى تمثل الروح الطائرة، إضافة إلى أن اللوتس هو رمز مصر السـفلى. وكـانت قـد إنتشرت الأشكال المختلفة من الوحدات الزخرفية لزهـرة اللوتـس فـى النقـوش المصرية على مر العصور، حيث إقتبستها الشعوب الأخرى من المصريـين مثـل الآشوريين والفرس. وتقول إحدى الأساطير الشمسية فى العقيدة المصرية القديمـة





أزهار اللوتس مع البرعم فى وحدة منتظمة تستخدم فى كل أنواع المواد والتقنيات فى الحلى وأعمال الحفر على الخشب

"أن مهد الشمس فى أول صباح كان مثل إنبثاق زهرة لوتس عظيمـــة فـــى الميـــاه الأولى" أما الخالق نفسه فهو طفل جميل بزغ من قلب زهرة اللوتس. وكان اللوتــس شائع الإستعمالات الرمزية فى مصر. ولـــ "توت عنخ آمون" تمثال عبـــارة عـــن رأس يخرج من زهرة اللوتس، وتعنى تحوله إلى زهرة اللوتـــس ذاتـــها. وحـــب المصريين لأزهار اللوتس يتجلى فى مختلف الصور المرســـومة، وبخاصـــة فـــى اللوحة المنقوشة فى مقبرة "منا" التى ترجع إلى الدولة الفرعونيـــة الحديثـــة، التـــى تظهر فيها الفتاة وهى تجلس وتنحنى فى رقة وجمال نحو الماء من أجل أن تلتقـــط زهرة لوتس سقطت. وينشر اللوتس أوراقه العريضة المسطحة وأزهاره تتفتح فـــى

الصباح وتقفل عند المساء، وهكذا تصور قدماء المصريين خلق العالم من المـــاء. ويمكننا أن نشاهد فى الرسوم الجدارية فى مقابر طيبة صور صاحب المقبرة فـــى قاربه يشق المياه، وغبنته تمد يدها لتقطف برعم لوتس. وتقدم أعواد اللوتس ملفوفـة حول باقات فى قرابين الموتى. وهناك نوعان مـــن اللوتـــس، الأبيـــض والأزرق، وللأول أوراق مسننة، وبراعم مستديرة ووريقات تويجية عريضة، وللنوع الثـــانى أوراق مستطيلة مستقيمة، وبراعم رفيعة مدببة،.وكان النوع الأزرق مـــن اللوتـــس هو المقدس أكثر. ولذلك صور الأحياء والأموات فى مقابر طيبة يشمون الأزهـــار الزرقاء فى خشوع بغرض تمثيل حقيقة البعث بقـــوة الســـحر، ولتمثيـــل الزهـــرة الشمسية الأولى. أما الألوان فإنها استخدمت فى الزخارف النباتية بطبيعية، ولذلـــك بدت أزهار اللوتس زرقاء والأوراق خضراء.ونلاحظ أن اللـــون فـــى الوحـــدات المتكررة يمثل دوراً مكملاً فى التصميم، ويحدث ذلك عادة باستخدام لونين أوليين متعاقبين فى حالة تبادل.

وفى رسوم السقف على سبيل المثـــال، كـــانت تتنـــاوب ألـــوان الوحـــدات المزخرفة بالتبادل بين الأخضر والأزرق على الأرضية البيضاء والصفراء، وتحدد الأشكال بخطوط من الخارج، سواء بالأسود أو بالأحمر. وكان الرســـم بـــالألوان المائية يغطى سطوح النحت البارز الجدارى، أو ينفذ على سطوح مغطـــاة بطبقـــة من الملاط. والعمل يتم من خلال فريق، يتدربون بإنتظام على التقاليد التى تهيئـــهم إلى إستيعاب المهام الفنية الرفيعة المستوى، فى تناولهم للوحدات الدقيقة، ولطـــرق التمثيل التصويرى البارعة، فى إطار التقاليد الجمالية الراسخة. ومثل هذا المســـتوى من المهارة فى تحقيق التقاليد لم يكن يتعارض مع تطور العبقرية الفنية المتعددة.

ويقوم الفنان عادة بإنجاز التصميم الذى يرسم فوق الحائط، وبــالطبع كــانت هناك رسومات تحضيرية مُصغرة تسبق الرسم، تُنقل بمقاييس الرسم المُكبرة إلـــى مساحات الحائط الضخم، ويُستخدم فى ذلك شبكة من المربعات تقوم علـــى أســاس النسب، وبخاصة نسب الجسم البشرى النموذجى، وبــاقى العنــاصر المهمــة فــى العمل. ويمكن رؤية مثل هذه الشبكات فى الرسوم غير المنتهية التلوين، ويمكــن أن يضيف التلوين تفاصيل أخرى. ومن المعروف أن فنانين آخرين فى الفريـــق هــم الذين كانوا يقومون بمهمة تلوين المسطحات الجدارية، ويقوم كل فنان بتنفيذ ناحيــة بعينها من التصميم. أما الفرشاة الدقيقة فهى تصنع من السّمار، الذى كـــان يقطــع نهاية ساقه وتمضغ، فتصبح مناسبة لرسم الخطوط الثخينة والدقيقة معاً. إن الشــكل التقليدى للوحدة الهيروغليفية ذاتها يستخدم فى الزخرفة، إذ كانت التســمية "ناســخ" تطلق كذلك لكلا الشخصين الفنان ــ وكاتب الحسابات. فإنـــهما كانــا فــى البــدء يتعلمان ويتدربان معاً، ويستخدمان نفس الفرشاة، ونفس أنواع الملونات فى عملهما.



نصوص هيروغليفية، مقبرة "أمــون حــر خبشــف"، وادى الملكـــات، رمسيس الثالث، الأسرة العشرون

أما الصور فكانت تُستخدم من أجل تعضيد النصوص الكتابيـــة، أو تُســتخدم النصوص الكتابية لتعضيد الصور، وعلى سبيل المثال نلاحظ أن الرمز المتشـــكل من أزهار اللوتس ونبات البردى، يوضح فكرة التوحيد بين قطـــرى مصـــر، إذ أن اللوتس يمثل مصر العليا، ويمثل نبات البردى مصر السفلى، ولذا همـــا يظـــهران فى الرمز، وهما منحوتان على أحد جوانب عرش "منكاروع" (الأســـرة الرابعـــة) حيث جدل نبات البردى الذى يمثل الدلتا مع نبات الغاب الممثل لمصر العليا حـــول علامة هيروغليفية، بمعنى "يتحد" وهو على شكل الرئة والقصبة الهوائية. إذ كـــان فرعون هو سيد القطرين جغرافياً وسياسياً، ويحكم دولة مزدوجة. والرمـــز يعنـــى توحيد مصر العليا، أما مشهد الحزمة المعقودة من السيقان النباتية فقد عمـــل علـــى تقوية التأثير الدرامى الذى بدوره أدى إلى تعظيم مضمون الرسالة.

وما يثير دهشتنا فى مقبرة "نخت" أيضاً، هو رســـم لصـــورة بـــألوان حيـــة وناضرة تعرف بـــ "العازف الضرير"، وهذا الرسم جزء من لوحة لوليمة، وظـــهر فيه العازف وهو جالس حليق، ويعلوه مخروط العطر، حيث تبـــدو علـــى وجهـــه أسارير الحزن. كما بدى مظهر بطن قدمه المفرطحة فى وضعية المواجهة الغـــير مألوفة فى التصوير المصرى القديم. وخلفه جلست فتـــاة يعلـــو رأســـها مخـــروط العطر، كذلك تشم زهرة اللوتس. ولزهرة اللوتس مكانة فى العقيدة والفن المصـــرى القديم، فاللوتس هو العنصر الأول العائم من المحيط البدئى عند خلق العالم، بـــل أن الإله "رع" بزغ عن لوتس فى بداية الزمن. وعلى الجدار الأيسر من المقبرة ذاتـــها نشاهد رسماً يصور أعمال الحرث والبذر والحصاد، التى تجرى فى حقل القمـــح،

حيث أُستخدم فى تلوينه المغرة الحمراء، كلون سائد على جدار رمادى، فبدى المشهد متمتعاً بحيوية وتوازن رائعين.

ويزدان الجدار الأيسر فى مقبرة "منا" (كاتب حقول فرعون) بمشاهد ريفية على غرار مقبرة "نخت" ومنها لوحة زراعة القمح، نرى فيها عمالاً يحصدون القمح لدرسه، ويجمعوه ويسجلون كيله. وهناك مشهد معتاد يمثل الصيد البحرى فى المستنقعات، بلغ قدراً من جمال التفاصيل وطرافتها بألوانه الصافية وخطوطه الإنسيابية وتكوينه الرائع، وقد إشتملت عليه أيضاً مقبرة "منا" وهو يُصوب عصا الصيد (البومرانج) إلى سرب من الطيور وسط نبات البردى، وزوجته تقف من



صيد السمك وقنص الطيور من مقبرة "منا"، طيبة

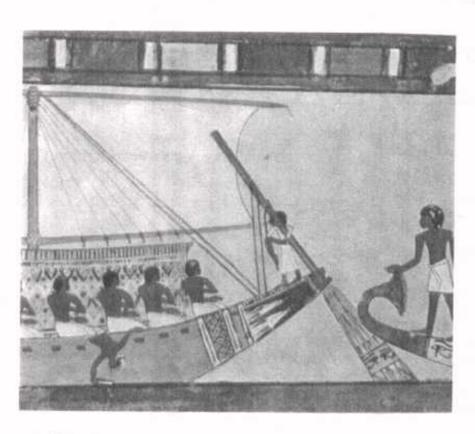
ورائه فى رشاقة وأناقة، بينما إنحنت إحدى بناته الصغيرات لتلتقف براعم البشنين من فوق سطح الماء، حيث جثت بين قدميه بجسمها، الذى رسم ببراعة بخط واحد

تقريباً وبدقة. إن الموضوع معروف مسبقاً، فيه يصطحب المتوفى أعضاء أسـرته، مكرساً نفسه للإستمتاع بصيد وسط الأحراش والحيوانات المائية، إنه يظهـر مـرة فوق زورق وهو يقذف الطير بضربه بعصاه (البومرانج) ليفقده صوابـه فيسـقط أو يُحلق بعيداً فى الأفق. غير أن الفنان فى هذه المرة قد رسم بدقة وتمكن ليس فيـه تردد، ولم يعد هناك شئ لأن يتعلمه. وكان صيد الطيور من الأمور التى يُغرم بـها النبلاء المصريون، نظراً لإنشاء البحيرات والبرك التى كان ينشئها الأغنيـاء فـى ضياعهم. ويقف على الجانب الأيمن من اللوحة"منا" مرة أخرى فوق قاربه يرشـق سمكتين بحربته، وراح يخرجهما من الماء فى مشهد يتميز بثراء ألوانه التى تشـبه ألوان "قوس قزح" وبرقة خطوطه الإنسيابية. أما سمك النيل لاتيس ***Lates*** فهو رمز الخصب وشارك فى طقس النيل أثناء الفيضان. وهناك مومياءات للسمك فى مقـبرة غرب دير المدينة. ومنها سمكة "تيلابيا نيلوتيكا" ترمز للميت فـى مسـيرته نحـو البعث، ويُفهم السمك فى العقيدة الفرعونية أحياناً على أنه ينقل روح المتوفى عـبر النهر لتصل إلى المقر الأبدى. ورغم أن المشهد كموضوع تقليـدى، يرجـع إلـى عصر الدولة القديمة إلا أن الفنان بعبقريته وقوة خياله الإبداعى إستطاع أن يضيـف تفصيلات طريفة وخلابة. ويتضح فى اللوحة معانى الوقار والحشمة، فكان الرجـل يقف فى جلال، فى حين تحيطه زوجته كناية عن حبها له وإعتمادها فـى حياتـها عليه. ويقف إلى جانبه أبنائه الصغار، وأحاطت إحدى بناته بذراعها سـاقه؛ بمـا يكنى عن تعلقها به، أو تقدم له زهرة لوتس حباً وإعزازاً.

وكان الصيد من أحب أنواع الرياضة عند الأمراء، وخصوصاً صيد الطيـور والأسماك، حيث تنمو أحراش البردى على ضفاف النيل، ونبات اللوتس، وتزخـر مياه النيل بالأسماك المختلفة، كما تسبح فيه أفراس النهر والتماسيح، وتهوى إليـها

أنواع شتى من الطير ، مما أتاح فرصاً سانحة لصيد الطيور والأسماك، وقد إتخذوا الزوارق الخفيفة من البردى لتنساب بهم على صفحة الماء ليصيدوا الطيور بعصا الرماية والأسماك بالحربة. ورغم تناول الفنان لموضوع تقليدى، فيصور النبيل واقفاً على قاربه المصنوع من الغاب، وهو يصوب رمحه إلى سمكتين ويغرسه فى أحداهما، نلاحظ توزيع العناصر غير التقليدى، لطيور مذعورة تطير فى مجموعات، بينما ظهرت السمكتان فى الخليج الوهمى بأسلوب تصميمى جذاب، وأصبح كل شيء فى الرسم جديداً، كما حرص الفنان فى حالة الجمع فى لوحة بين أفراد عدة على إظهار كل منهم مستقلاً عن الآخرين، فلا يخفى أحدهم الآخر، أو جزء منه، وسواء رسم المصور أشكالاً مركبة ليكون منها مجموعة توحى بالكل أم شكلاً واحداً، فإنه كان يحللها إلى أجزاء مستقلة فى ذهنه، ثم يعيد تركيبها فى الصورة فى صياغة صورية أمامية، وفى مستوى واحد لا تتنوع فيه الأبعاد. فهو يُصور أجزاء فى وضعية أمامية وأخرى فى وضعية جانبية، ويجعل بعض الأشياء قائمة رأسياً، أو ممتدة أفقياً أحياناً، كما يفك جوانب قصر مثلاً ويجعلها تبدو فى الرسم منبطحة مع محافظته على رسمها من الأمام قائمة، ويتبع فى تقسيمه الأشياء أحياناً لبعض القواعد المتبعة، ونلاحظ فى رسم هذه اللوحة الإيقاعات الرشيقة للخطوط التى تنساب وتستمر فى براعة. وتشبه ألوان السمكتين اللتين أصابهما "منا" برمحه بتعددها ألوان قوس قزح، وينم التكوين عن نوع متميز من التناسق والرقة فى إستخدام الخطوط، وقد إنتصب السمك المرشوق بالرمح، وحقق الفنان تأثيراً زخرفياً رائعاً، حيث ظهر الماء يرتفع مع السمك، وضم بخطوطه المتعرجة إطاراً مقوساً رسمته المثلثات الوردية، وكأنها براعم بردى، وكذلك بدت الخطوة الطولية فى خلفية اللوحة على هيئة سيقان البردى بلون

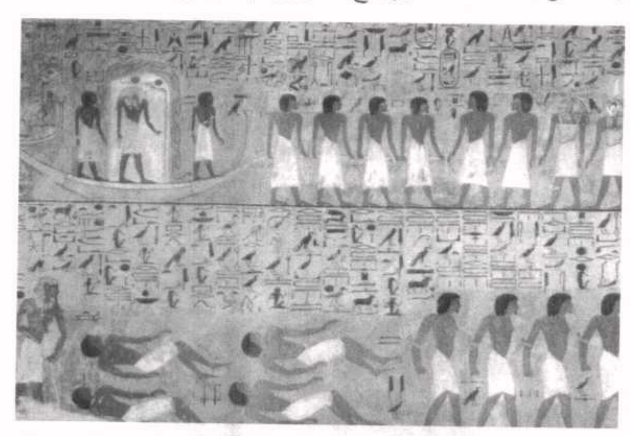
أخضر. وكانت المناظر المأخوذة عن الحياة اليومية قد خضعت لأسس عقائدية، فكان صيد فرس النهر الذى إقتصر على الملك رمزاً لقتل روح الشر، وكذلك صيد الطيور ترمز للفتك بالشيطان ويتيح صيد السمك الإمساك بسمك "إيتيت" الذى يسكن روح المتوفى، التى ستولد من جديد. وحتى تصوير مناظر البذر والحصاد وإعداد الخبز فيقصد به تصوير المراحل الضرورية لتقديم القربان، وهى التى تضمن الخلود للمتوفى.



رسم جدارى بمقبرة "منا"، للمركب الجنائزى، الدولة الحديثة

وهناك رسم جدارى آخر فى مقبرة "منا" يمثل المركب الجنائزى فى الدولة الحديثة، وهو يصور قارباً يحمل مومياء "منا" وينقلها نحو "أبيدوس" ويظهر المجدفون وهم يوجهون المركب بشراعه الأبيض، ويقوم شاب بتوجيه الدفة، التى إتخذت هيئة مجداف مزخرف بعينى "أودجات" وزهرة بشنين، زخرفت مقدمة

المركب ومؤخرته، حيث ظهر رجل يميل بجسمه نحو ماء النـــهر، ونلاحـــظ فـــى العمل التقاء الخطوط المتناغمة، وإيقاع التكوين الإنسيابى.



سفينة تجوب العالم السفلى، مقبرة "حور محب"، طيبة، الدولة الحديثة

وتشتمل القاعة الأولى فى مقبرة "حور محب" بطيبة على منـــاظر جنائزيـــة ومشاهد القنص والصيد فى البرك، وقد تميزت بخطوط تبسيطية محيطية وإجماليـــة الطابع، وبتعبير قوى وكذلك بالتلقائية وبالأساليب التشويقية المثيرة للتأمل، وبخاصة فى استخدام اللونين الأصفر والبنى، حيث اتضحت فى الرسوم مقدرة الفنان علـــى الإسترسال فى حركة الرسم، دون توقف الفرشاة، بل كانت الصورة تُرســـم دفعـــة واحدة ويشهد على ذلك رسم "المغنى الضرير" فى مقبرة "حور محب" بطيبة، وقـــد ظهرت يد المغنى، فى هذا الرسم معبرة عن حالة من الحزن الدفين. وفـــى مقـــبرة "حور محب" بطيبة نعثر كذلك على مشهد لسفينة تجوب العالم السفلى، يوضح مـــا كان يعتقده المصريون فى تردد الروح "با" ما بين القبر ومأواها فى السماء، وكذلـك

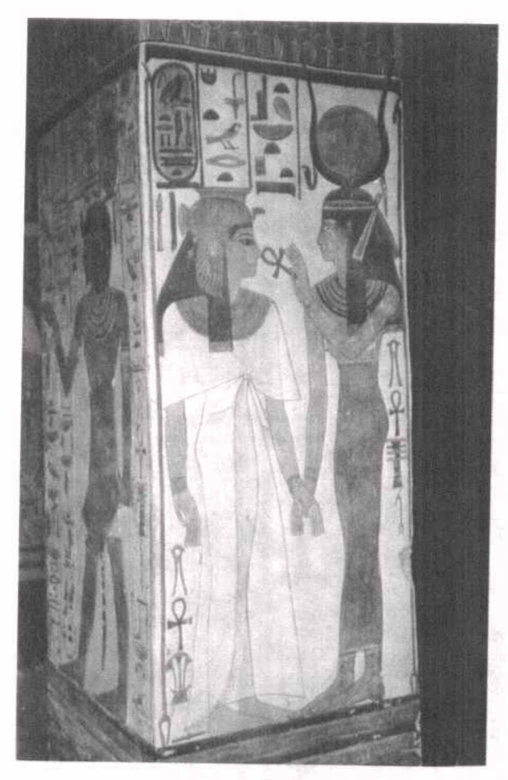
فى الحساب، والثواب والعقاب، على أساس أن مصير الإنسان فى الحياة الأخرى يتوقف على أعماله فى الحياة الدنيا، وكان الثواب مثلما تبينه نصوص الأهرام هو الصعود إلى السماء بعد رحلة من المخاطر، للإقامة مع الآلهة فى الجانب الشرقى البحرى من السماء، فيأكل المتوفى بعد أن يُبعث حياً، الخبز مع الآلهة ويشرب حتى تتحسن صحته على مر الأيام.



المغنى الضرير، مقبرة "حور محب"، طيبة

وعاد الفنان فى عصر الرعامسة إلى طريقة الحفر للحدود الخارجية للأشكال على سطح الجدار، والتى يتبعها تلوين المساحة التى تحفرها هذه الحدود. ومن أفضل رسوم هذه الفترة "إنتصار فرعون" وقد إستطاع أن يكشف الفنان فى اللوحة التى تصور الملكة "نفرتارى" زوجة الملك "رمسيس الثانى" عن عناصر الرشاقة فى جسد الملكة، ونلاحظ الحيوية والجاذبية التى نتجت عن إستخدام الفنان التأثير الظلى الخفيف. وقد برع الفنان فى الإيحاء بالفروق بين ثياب الإلهة

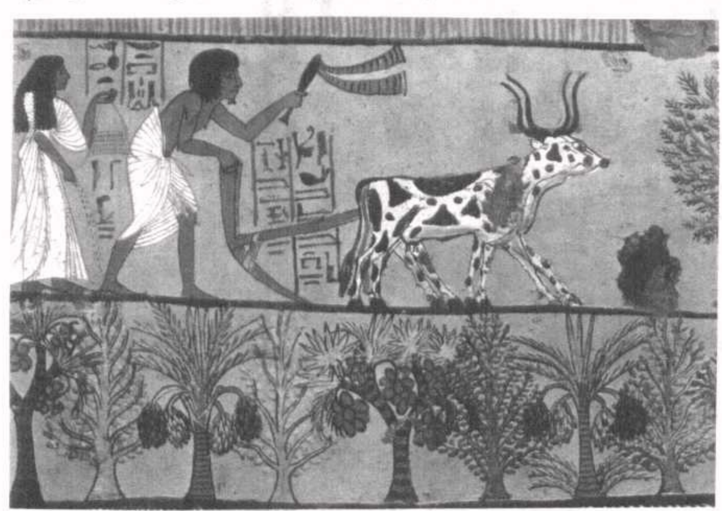
بطرازها العتيق وثوب الملكة الكتان الشفاف الذى يفيض واقعية وعصرية. أما أعمال الفن الخاصة بـ "أوسر حات" فقد تميزت الرسوم بالتدرجات اللونية، إذ



ضريح "نفرتارى" بوادى الملكات، طيبة، عصر الدولة الحديثة

استطاع أن يستخدم لوناً واحداً بدرجات مختلفة من التشبع اللونى، كما يُلاحظ فى رسوم النساء مقدرته على إظهار النواحى الحسية بطريقة مثيرة وجذابة. وتمثل المناظر المصورة على الجدران فى مقبرة "أبيدوس" روائع الفن فى ذلك العصر.

وكان المصريون ينظرون إلى الكتابة الهيروغليفية نظرة تقديس، ويزعمون أنها من إبتداع الإله "تحوت" إله الحكمة والحساب، وهى تصويرية تمثل ما كان يراد تسجيله، وقد بقيت طوال عصر الأسرات كذلك، مقرنة بالصور والمناظر فى نسق واحد، ويؤيد ذلك إقتران المناظر المصورة على جدران المعابد والمقابر بنصوص هيروغليفية، تُمثل بعلامات على هيئة حيوانات ونباتات وآلات. ومنذ الأسرة الأولى إكتملت خصائصها، وإستقرت قواعدها، واستمرت أشكالها على مر التاريخ الفرعونى، فوجد المصريون فى صورها الحية الجميلة ما كان يرضى الشعور الجمالى، وذلك ما يتضح من التنسيق الجمالى للنصوص الهيروغليفية فى مقبرة "آمون حر خبشف" بوادى الملكات فى عصر "رمسيس الثالث" من الأسرة العشرين، أما لوحة حقول "أيارو" (حقول النعيم، مثوى الموتى المباركين) التى

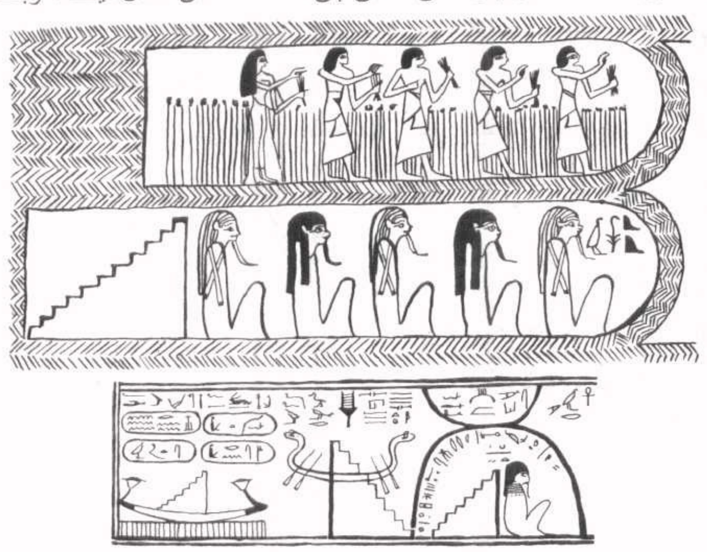


الحرث فى الحياة الأخرى، مقبرة الكاهن "سن نجم"، بدير المدينة (مقابر الفنانين)، طيبة، الدولة الحديثة، الأسرة التاسعة عشرة

عُثر عليها فى مقبرة "سن نجم" بدير المدينة، وترجع إلى بداية الأسرة العشرين، فقد نُفذت على بياض طينى، وهى تمثل مشهد من حياة المتوفى فى السماء وسط المحيط الأزلى مع الإله، وقيامه بأعمال الزراعة (الحرث وبذر البذور وجمع القمح) التى كان يمارسها فى حياته. وقد تحقق التناسق فى التكوين بإستخدام العناصر الخطية واللونية بحيوية وإبداع، وفى المنظر العلوى من هذه اللوحة يُرى "سن نجم" وزوجته من خلفه، أمام مجموعة من الآلهة يتصدرها إله الشمس، وفى الجهة اليمنى يظهر أحد الكهنة، وهو يؤدى شعيرة "فتح الفم" على مومياء "سن نجم". وفى الجهة العليا من اللوحة نشاهد الإله "رع حارختى" إله الشمس، وعلى رأسه قرص الشمس يحيط به الصل، وهو يسبح فى زورقه فى محيط السماء، وأمامه وخلفه قردان من أتباعه.

وفى مقبرة "سن نجم" يظهر "أنوبيس" (فى هيئة فصيلة كلبية) فى رسم جدارى يُحنط صاحب المقبرة، وهو يرقد على سرير الأسد الجنائزى، أما فى معبد "أبى سمبل" فنعثر على إفريز يعلو مدخل المعبد منقوش عليه صور القرد (الذى يرمز إلى تحية الشمس قبيل شروقها بأصوات متناغمة والقرد و"أيبس" يمثلان رمزاً من رموز القمر (الإله "تحوت") إله الحكمة والمعرفة. والقمر عند الفراعنة. كان يرمز للشمس، حيث يحل محلها ليلاً وبهذا كان القرد رمزاً للقمر. وكان الإله "تحوت" قد عُبد فى الشمال ثم إنتقلت عبادته إلى الجنوب حيث بدأ كإله محلى، إلا أنه تحول بعد ذلك وأصبح إله الحكمة والمعرفة وسيد الكلمة، أى الكتابة، والإله المسئول عن قياس الوقت، وهو المحاسب وكذلك الساحر، وتحمس لعبادته المنجمون والفلكيون والمهندسون.

وفى العديد من المقابر التى ترجع إلى عصر الدولة القديمة وحتى الدولة الحديثة نعثر على صور لتعاويذ، تمثل سلماً ودرجاً، وقد إستمر استعمال السلم الجنائزى على أنه يرمز بصورة محسوسة، تجعل من الممكن الانتقال من حالة وجودية إلى حالة وجودية أخرى، أو تتيح الإتصال بين السماء والأرض، ومن الأرض إلى العالم السفلى. ويلعب السلم والصعود أدواراً هائلة فى الطقوس فى الشعائر الجنائزية، إذ يرمز السلم إلى الطريق المؤدى إلى الحقيقة المطلقة. والحقيقة أن الأفكار التى تتناول موضوع التطهر و التقديس تتضمن رمزية السلم، حيث الإنتقال من اللاواقع إلى الواقع. وهكذا يصبح من الممكن الإتصال بين مختلف مستويات الوجود بفضل السلم الأسطورى. وترجع إلى الأسرة الواحدة والعشرين بردية تصور زورق الشمس فى رحلته الليلية عبر العالم السفلى، وسيت يدفع الأفعى العملاقة "أبوفيس" التى تسعى إلى هلاك الشمس كل ليلة، وبالرغم



السلم فى العالم السفلى، رسوم على الردى، الأسرة العشرون

من أن الزورق يُشاهد وهو يبحر عبر السماء، فإن هذه سماء العالم السفلى، وطـائر السنونو يجثم فوق مقدمة السفينة، وهو المخلوق الذى سوف يعلـن عـن وصـول الشمس عند الفجر. إن رحلة مركبة الشمس التى نُقشت فـى المقـابر الفرعونيـة، تمثل مقصد المتوفى فى الحج إلى المكان المقدس فى "أبيـدوس"، وهـذا المركـب الشمسى يعبر عن رغبة الملك المتوفى فى الإتحاد مع إله الشمس فى رحلته عـبر السماء. وقد تصور الإنسان المصرى القديم العالم المحيط على أنه عـالم صغـير منظم، وعند حدود ذلك العالم المغلق يبدأ مجال المجهول الموحش والمخيف وكـان فرعون يماثل الإله "رع" قاهر "أبوفيس" (القوة الشيطانية) الـذى يعـرض الحيـاة والعالم المنظم للخطر، ويسعى لتدميره من أجل العودة إلى الفوضى، وإلى الشـكل السابق لخلق الكون. لقد كانت الوظيفة الأساسية للحصون فى البداية وظيفة سحرية، للتحول دون إجتياح الأرواح الخبيثة على أساس أن المدينة مكاناً مقدسـاً، بـل أن المقدس هو الواقعى، والأرض هى نقطة التقاطع بيـن السـماء والعـالم السـفلى، والخلق الإنسانى قد جرى فى مكان الإتصال بين السماء والأرض (الجبل الكونى).

الحلى فى كنوز الفراعنة

إستُخدمت المعادن النفيسة، مثل الذهب والفضة، فى صياغـة الحلـى منـذ عصر ما قبل التاريخ. وتُنسب إلى العصر العتيق أربعة أساور، عُثر عليـها فـى مقبرة الملك "دجر" فى أبيدوس، وهى تشهد بدقة وروعة الصياغـة فـى الذهـب. وقد رُصعت بالفيروز (الأزرق المخضر) والـلازورد والجمشـت (الأرجوانـى)، وإستُخدمت الرقائق المدككة من قطع الخزف على شكل واجهة القصـر الملكـى، ويعتليها الصقر "حورس".

أما الأساور التى وجدت فى مقبرة الملكة "نيت حتب" من الدولة القديمة، التى تشهد على براعة الصنعة الفنية، وعلى جمال الزخرفة وروعتها، فإنـــها صُنعــت بمستوى متقن، ومنها أيضاً السلاسل والأقراط والخواتم. وكانت مقـــابر "أبيــدوس" و "سقارة" (الأسرتين الأولى والثانية) تحتوى علـــى كميـــات كبــيرة مــن الحلــى والمشغولات الذهبية، أما بعض الأعمدة الخشبية المكسوة بصفــائح الذهــب علــى هيئة أشرطة فترجع إلى الأسرة الأولى. وهناك قطع ذهبية دائرية وأخـــرى علــى شكل قوقعة، وتمائم ذهبية على شكل الثيران والبقر، ترجع كذلـــك لعـــهد الأســرة الأولى. وللأميرة "نفرت" (الدولة القديمة) تاج يطوق رأس تمثالـــها، عبــارة عــن شريط له حلية من أزهار اللوتس، وعلى نفس التمثال نُحتت قـــلادة تحلــى رقبــة الأميرة، تُشكل من ستة صفوف، بطرفها دلايات من الكريات المفرغة. كمــا كـــان صندوق الملكة "حتب حرس" (أم خوفو) يضم عشرين قطعة من الفضة المرصعـــة بالحجارة الكريمة، تشكلت على هيئة فراشات تبسط أجنحتها. وكذلـــك عُــثر فـــى معبد "هيراكونبولس" (الكوم الأحمر) على رأس صقر مصاغ من صفيحـــة واحــدة من الذهب المطروق، وهو أجمل المصوغات من الحلـــى فـــى مصـــر القديمـــة، ولا تزال تستحوذ على إعجاب المشاهد، وتروق للأذواق وتحظـــى بـــالتقدير فـــى العصر الحديث، بما تتمتع به من بساطة وجمال وحسن ذوق. وقد ثُبت على جســم منحوت من خشب مصفح بالبرونز، أما عيناه فصنعتا من حجـــر زجـــاجى أســود (الأوبسيديان). ونشاهد فوق رأس الصقر تاجاً تطل منه حية الكوبرا وتعلوه ريشتان طويلتان. أما الحية فهى رمز أسطورى، ففى أسطورة الخلق المصرية، هوجمـــت الشمس البازغة من الثعبـــان "أبونيـــس" إذ أنتصـــر "رع" وهـــو علـــى زورقـــه على "أبونيس"، أما الحاميات فهى على شكل الحيات بالأجنحة والأقـــدام. وهنـــاك

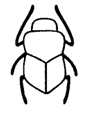
رمز لأتوم "أول إله للمصريين" وهو الذى خلق الآلهة الأخـــرى فـــى الأســـطورة القديمة. وأغلب الظن أن رأس الصقر كان جزءاً متمماً لتمثال الصقر نفسه، الـــذى يحتمل أنه كان مصنوعاً من الخشب المغطى بصفائح النحاس، وهو يُعد مـــن أروع أعمال صياغة الذهب التى ترجع إلى عصر الدولة القديمـــة (الأســـرة السادســـة)، ولقد تميزت بطابع جليل. أما الصقر "حورس" فهو الإله صاحب معبد فـــى "أدفـــو" (عصر البطالمة) وهو أحد تمثيلات الشمس، ويرمز إلى إعادة تولد شمس الصبـــاح خارجة من المحيط البدئى، إشارة إلى الخلق. ومن المعروف أن معدن الألكـــتروم (مزيج من الذهب والفضة) وُجد فى مصر بشكله الطبيعى من قديم الزمان، وهـــو متوفر فى منطقة البحر الأحمر، وكان يُعثر عليه عادة محتوياً على نسبة ضئيلة من الفضة أو على نسبة من النحاس. وتتميز سبيكة الذهب الفضى (الألكـــتروم) بأنـــها أكثر صلابة من الذهب، ولذلك فهى أكثر ملاءمة لصناعـــة الحلـــى. وقـــد ظـــل إستعمال هذه النوعية من السبائك التى يُحصل عليها بطريقة طبيعية فـــى الأســـرة الثانية والعشرين من الدولة الفرعونية الحديثة. ومنذ الأسرة الأولى صنع الصـــائغ المصرى الأساور، أما فى الأسرة الرابعة فإنه عُثر على كميات كبيرة من الحلـــى الذهبية التى استخدم فى صياغتها أساليب الصقـــل، وعمليـــات التفريـــغ وتشـــكيل الأسلاك والتلوين، مما نعثر على أمثلة له مـــن كنـــوز "حتـــب حـــرس". وكـــان المصريون قد فضلوا معدن الألكتروم منذ عصر بداية الأسرات، وإستخدموه بـــدلاً من الذهب فى صناعة الحلى والمجوهرات، أو فـــى تذهيـــب الخشـــب والأثـــاث والتوابيت، أما لون الذهب فكان رمزاً للخلود، نظراً لأنه معدن غير معرض للفساد. ويُعتبر تمثال "بيوبى الأول" من التماثيل التى تم تركيبها من أجزاء مختلفة تضـــم

بعضها إلى بعض، منها التاج، وذلك يذكرنا بطريقة الترصيع والصياغة فى مجـال صناعة الحلى. وهناك علبة لمساحيق الزينة على هيئة فتاة تسبح فى الماء، وتقبض بيدها على أوزة عائمة أمامها. وعلبة أخرى لمساحيق الزينة مصنوعة على شـكل زهرة اللوتس، أو على شكل عجل. وفى المشغولات الخشبية التى عُثر عليها فـى مقابر الأسرة الأولى والمطعمة بالعاج، تقليد للزخارف التى إسـتخدمها النسـاجون وصانعو السلال الذين إستخدموا نبات الأسَل أو السَّمار، وتشهد التقنية فى الأعمـال المطعمة على درجة عالية من الإتقان والروعة الجمالية. وهناك صندوق عُثر عليـه فى مقبرة من الأسرة الأولى، كان مخصصاً لحفظ أشياء مختلفة. وتوجد كذلك قطعة تمثل جزءاً من لعبة مصنوعة من حجر الإستيتايت، نُحت على أحد وجهيـه شـكل زخرف يتألف من كلبين يطاردان غزالين. وهذه القطعة عُثر عليها ضمـن قطـع أخرى فى مقبرة "حماكا" بسقارة، وجميعها منحوتة من قطـع الألبسـتر الـوردى الرقيق ومثبتة على شكل القرص، حيث وصل التصميم فى ذلك إلى مستوى عـالٍ من الدقة والرقة فى تنظيم العناصر فى مختلف الإطارات التكوينية المسـتطيلة أو الدائرية.

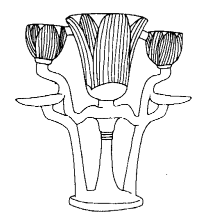
وفى الدولة الوسطى، صنع المصريون التمـاثيل الصغـيرة مـن القاشـانى والعاج، والمرايا من النحاس، ومن أهم تلك المصنوعات هو ما عُـثر عليـه مـن الحلى فى "اللاهون" و "دهشور" ينم جمال صياغتها ودقة أشكالها عـن ذوقٍ راقٍ، وقدرة فائقة وإبتكار، وتتميز حبات العقود بتنوع أشكالها الهندسية، أو التـى علـى هيئة المحار، أو الطير أو النجوم. ومن أجمل ما حُفظ من تيجان ترجع إلى الدولـة الوسطى، تاج الأميرة "خنمت" أبنه "أمنمحات الثانى" وهو عبارة عن إكليـل مـن

أسلاك رقيقة متشابكة، وتحليها زهيرات صغيرة ودقيقة، حيث بلغت مـــن الجمـــال والروعة مستوى راقٍ. وقد حقق الحلى فى عصر الدولة الوسطى كمــــالاً وإتقانــاً يتجلى فى القلادات الصدرية، بتركيبها الفنى الذى يتسم بالبساطة والعظمــــة رغــم صغر أحجامها، ومنها حلية "سنوسرت الثانى" التى عُثر عليها فى دهشـــور، ولـــها إطار يعلوه إفريز، وتتوسطه حلية على هيئة خرطوش الملك مع كتابات هيروغليفية تصور اســـمه بثـــلاث علامـــات هيروغليفيـــة وهىالجعـــل والشـــمس المشـــرقة وقرص الشمس (رع ــ خع ــ خبر) وعلى الجانبين صقران بالتاج المزدوج، ثــــم كل منهما على حلية تصور حرفاً هيروغليفياً يعنى "الذهب" وخلــــف كـــل صقـــر "الصل" (الثعبان المقدس) ملتفاً كالحلزون حول قرص الشـــمس والعلامـــة "عنـــخ" والجعل أو الجعران يمثل الشمس المشرقة والقوة التى تحركها من طرف الســـــماء إلى الطرف الآخر والشمس التى تهيمن على الظلمات. والحلية الصدريـــــة للملـــك "سنوسرت الثالث" التى عُثر عليها كذلك فى دهشور، بها صقر يغطى بجناحيه كـــل المشهد المصور، وعلى كل جانب الخرطـــوش الملكـــى، والملـــك فـــى صـــورة حيوان خرافى برأس وأجنحة وجسم سبع، وهو يقتل أعـــداءه، أمـــا عقـــد إحـــدى الأميرات من بنات "سنوسرت" فهو يحمل دلاية، ويشتمل على فصوص كمثريــــة. وكانت جواهر العقود تُصنع من الحجارة النفيسة، وتتخذ أحياناً هيئة أزهار اللوتس، وتحمل صفوفاً من الأحجار الكريمة. ومن هذه المصنوعات وُجد عدد كبـــير مـــن الأساور والأحزمة التى تتشكل من المحارات الذهبية. أما التيجان فهى أجمل حلـــى عصر الدولة الوسطى، مثل تيجان الأميرة "خنمت" التى عُثر عليها فـــى دهشـــور، وأحد هذه التيجان يتكون من أزهار الزنبق، ولها تاج آخر يتشكل من شـــبكة مـــن خيوط ذهبية متصلة بأربع وريدات، عبارة عن زهرة اللوتـــس، وتحمـــل الخيـــوط

الذهبية أزهار على شكل نجوم تتبادل مع أحجار اللازورد. وتزين كذلـــك الملـك "سنوسرت الثانى"، بقطعة عبارة عن شريحة ذهبية مخرمة، ومرصعــــة بأحجــار الزبرجد، والعقيق، واللازورد ويتوسطها "اسم الملك" بثلاث علامات هيروغليفيـــة، تمثل قرص الشمس، والشمس المشرقة والجعل (رمز الحياة) أما علامــــة الذهــب فجاثم عليها الصقر بتاجه المزدوج، ويلتف الثعبان (الصل) حول قرص الشــــمس.

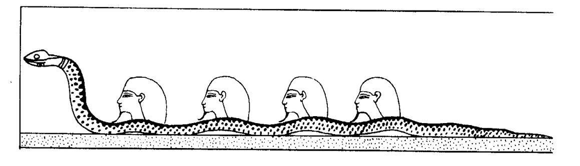


الجعران خيبر



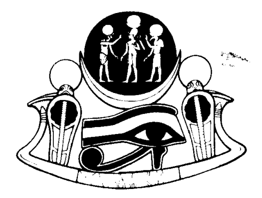
قنديل على هيئة زهر اللوتـــس، مقـــبرة "توت عنخ آمون"، طيبة، الأســـرة ١٨

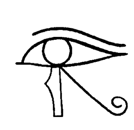
وترمز رأس الحية إلى الحماية من الحشـــرات بعـد المـوت، وحـرص الملـك أن يتضمن تاجه شكل الصل (الحية) برقبتها العريضة ورأسها المنتصـــب، علـى



أربعة رؤوس آدمية، فوق ظهر أفعى، ضريح "توت عنخ آمون"، الأسرة الثامنة عشر

أنها تمثل الإلهة التى تحارب من أجله، وتدفع عنه الخوف أو الفــزع. أمــا عيــن "حورس" التى هى أصل الشمس فهى التى قطعت رؤوس أتباع "سيت". وأما قــلادة "سنوسرت الثالث" فهى تبدو صورة مصغرة من نقش معمارى، ونفس الشئ يمكــن ملاحظته فى العديد من المشغولات والحلى الفرعونيــة. إذ كــانت تنتقــل أشــكال القلادات (على هيئة زهرة اللوتس) ذاتها فى تيجان الأعمدة فى المبـــانى الدينيــة.





قلادة صدرية تمثل العين القمرية مقبرة "توت عنخ آمون"، طيبة، الأسرة ١٨

وكذلك أشكال الآلهة كانت تنتقل من المشغولات الصغيرة إلــى ســطوح العمــائر، إذ كان المبدأ الجمالى فى الفن المصرى القديم، هــو إمكانيــة ترجمــة الأشــكال المعمارية على سطوح أعمال الفن التطبيقى، وكان العمل الفنى فى أعلى مراحلـــه الصرحية المعمارية يبدو مثل نموذج مصغر، أو منتج من منتجات الحرف الدقيقــة، مثل الحلى، أو منتج صُنع من أجل تلبية متطلبات تأدية الطقـــوس الدينيــة ومــن مستلزمات المعبد.

وقد بلغت صناعة الحلى وأدوات الزينة فى الأسرة الثانية عشرة، فى مستوى تفوقها وإتقانها وذوقها الرفيع، فى تصميم زخارفها فى عهد ملوك الأســرة الثانيــة عشرة "أمنمحات" و "سنوسرت" أعلى مستويات الدقة والجمال.

إن الفنان المصرى القديم لا يكتفى فى مجـــالات الحــرف الفنيــة بتحقيــق الأهداف الوظيفية فحسب، وإنما كان يبحث دائماً عما يضيف إلى عملـــــه الأبعــاد الجمالية بما يمتع به بصر ووجدان من يشاهد عمله. وهكــذا كثــيراً مــا يضيــف الصانع إلى منتجاته الحرفية، النقوش بحيث تقوم بدور لا يستهان به، فتعكس الدافـع الإنسانى الجوهرى لخلق أشياء جميلة. وعندما يقوم بتكرار عنصـــر معيــن مــن الأشكال الهندسية والأشكالَ الآدمية والحيوانية والنباتية، فكان ذلك يتطلب معالجـــة زخرفية جمالية أكثر منها تمثيلية بحتة. وذلك التمثيل الــذى يضــع فــى إعتبــاره الغايات الجمالية والإصطلاحية كثيراً ما يصبح رمزياً. وإذا كانت المادة المســتخدمة صلبة مثل الحجر أو المعدن أو الخشب أو العاج، نجدها تُنحت أو تُحفر أو تُصفــح برقائق معدنية أو تُرصع بمادة مختلفة. وفى العادة تظهر لدى صــــانع مثــل هــذه الحلى الصغيرة رغبة عميقة فى خلق شئ جميل، يُستعمل فــى خدمــة المجتمــع، ويرتبط فى الوقت ذاته بالقوى الروحية الكامنة وراء عالم المرئيات. وأثناء صناعـة الحلى يقوم الفنان بالتنسيق بين الأشكال التمثيلية أو الرمزية داخل حشوات معينـــة، وهكذا كانت مهمة التوفيق بين التجريدى والواقعى، من أجـــل أن يشــغل أجــزاء معينة من التصميم. فإذا ما إستخدم الأشكال التجريدية وحدها لا يلبـــث أن يرتبــها ترتيباً زخرفياً يلائم المساحات المقصود شغلها.

ولأن الفن المصرى القديم تم إنجازه بأصوله منبثــقاً من الأشكال الطبيعيـــة التى شاهدها الفنان من حوله، لذا نجد الحيوانات والطيور والأسماك والنباتات قـــد إكتسبت تفرداً نوعياً من خلال التجسيد الفنى. وكان يُراعى المبدأ الجمالى فى الفــن المصرى القديم دائماً، سواء فى عمارة المعبد أو فى صناعـــة الأوانـــى الفخاريـــة الصغيرة، حيث إتخذت شكل زهرة اللوتس أحياناً، تلك التى كان يتغنى بها الفنـــان

المصرى فى شتى وجوه الفن، فجدلت من سيقانه الأكـاليل فـوق رؤوس الفتيـات مثلما هو واضح فى صورة الفتاة المرسومة فى ضريح "منا" وهـى جالسـة فـوق قارب، وتنحنى فى رقة وجمال نحو الماء لتلتقط زهرة سقطت فى الميـاه. وهنـاك كذلك زهرة لوتس وردية اللون تحملها فتاة فى وعاء زينة.

ونعثر على نماذج تعكس المبـدأ الجمـالى الـذى يمـيز الفـن المصـرى القديم، حيث يمتزج تماماً العنصر الزخرفى والصرحى، فتتجـاوب أشـكال الفـن التطبيقى مع الأشكال المعمارية، وهو ما نلاحظه فى صياغة الدبابيس التى تزيـن المومياوات والأحياء.

هكذا إنطلق الفن الفرعونى من الأشكال الطبيعية فى الواقع الذى يحيط بـه، وبذلك إكتسبت الحيوانات والنباتات والأسماك والطيور تفرداً نوعيـاً، مـن خـلال التجسيد الفنى. وهنا أصبحت الوحدات الزخرفية النباتية أو الزهرية جزءاً لا يتجـزأ من سمات العمارة فى معظم الفنون المعروفة، إلا أن الفن المصرى القديـم يتمـيز فى إنشائه لمعبد الأقصر بأروقته البردية الشكل وبأحجامها الصرحية. ومـع مثـل هذه الأعمدة الضخمة اللوتسية أو البردية أو النجيلية، رُعِىَ مبدأ خضوع كل مـن القياسات المعمارية الضخمة للمعبد، والقياسات الدقيقة فى أعمال الفخار على سـبيل المثال، لنسب الأشكال الزهرية. إذ كان الفنان الفرعونـى يتغنـى بأشـكال هـذه العناصر النباتية، وبالذات بزهرة اللوتس، وهكذا حظيت الأشـكال الطبيعيـة فـى الفنون المصرية بعناية كبيرة فى شتى المجالات.

وللجعران تمثيلات صغيرة فى مختلف أعمال الفن المصرى القديم، وهنـــاك جعل من اللازورد مرفوع على سوار من الذهب (محفوظ فى المتحــف المصـــرى بالقاهرة) والجعل رمز للبعث، ويعنى بالهيروغليفيـــة، "ولــد للوجــود" وقــد مُثـل بالإله "خيبرى" أحد مظاهر الشمس، فيجمع الجعل الروث فى هيئة كـــرة ليرفعـــها بأرجله للخلف، وله صور وهو يدحرج كرة من النار، والجعل رمز يمثل تعويـــذة سحرية تحمى الأحياء، وتساهم فى بعث الأموات، فى العقيدة الفرعونيـــة، للحيـــاة الأخرى. وللملك "سنوسرت الثانى"، قـــلادة أخـــرى تحمـــل اســـمه فـــى حمايـــة صقرين، وهى لا تقل روعة عن سابقتها، أما حليته الصدرية الثالثـــة التـــى تمثـــل صقراً يغطى بجناحيه المبسوطتين المشهد كله، ففيها الخرطوش الملكـــى يتوســـط الشكل المحيط بجانبيه حيوان خرافى، له رأس وأجنحة وجسم سبع يسحق أعـــداءه بقدميه. أما أبدع تيجان الدولة الوسطى فهو تاج الأميرة "سيت ــ حتحور ــ يونـــه" وهو عبارة عن طوق من الذهب ترصعه خمسة عشر وريدة مطعمـــة بالقاشـــانى الأزرق والعقيق الأحمر، محلى بزهرة بردى وريشة من رقـــائق الذهـــب. وفـــى مقدمة التاج ينتصب "صل" له رأس من اللازورد وأسفل التاج تتدلى الجدائـــل ذات الأسطوانات الذهبية. ومثبت على كلا الجانبين الصقر ذو التاج المـــزدوج، وهـــو خاتم على هيئة حرف هيروغليفى يرمز للذهب، ويلتف خلف كل صقـــر الثعبـــان المقدس (الصل) حول قرص الشمس كالحلزون، ويحمل على رقبته علامة الحيـــاة (عنخ)

وكان للتمائم قوة سحرية، ولذا صُنعت كتعاويذ جميلة من الذهب أو الـــبرونز أو الحجر أو من الخزف المزجج "الفيانس" ووظيفة الشـــارات الملكيـــة، وأشـــكال الحيوانات المقدسة فى العقيدة المصرية القديمة، أن تشهد على سلامة جســـم مـــن

يرتديها، وتعطيه الحيوية والوعى. وأقوى الطلاسم وأكثرها شيوعاً هو "الجعـــران" و "أعمدة الجد" و"عقد إيزيس" و "العين أودجات" التى تمثل العين المنزوعـــة مـــن الإله "حورس"، وتحتها أداة غريبة تشبه خد الصقر، ولهذه العين قوة علـــى رؤيـــة كل شئ وتكسب الخصوبة، والناس فى مصر القديمة عرفوا قوة التمائم، لذا تزينـــوا بها على هيئة خرطوش أو وجه أحد الآلهة أو هيئة أصداف بحريـــة، ولـــم تكـــن تُستخدم العين أوجات أو الجعران أو عمود الجد، وغيرها للأغـــراض الجنائزيـــة فقط، وإنما كانت تُرتدى من أجل الشفاء من الأمراض.

وإستُخدمت صورة "الجعران" فى الكتابة الهيروغليفية بمعنـــى "يـــأتى إلـــى الوجود" بإتخاذ صورة معينة. وكان الجعران وثيق الصلة بفكـــرة الخلـــق تلقائيـــاً، إذ إعتقد أهل "هليوبوليس" بأن الجعران هو مظهر الإله الخالق، الذى أوجـــد نفســـه بنفسه، أو رمز الإله خيبرى (الشمس المشرقة) وكذلك إستُخدمت الجعارين أختامـــاً وخواتم ذهبية وكتمائم، فكان يُعتقد أن هذه الحشرة خبأت فى نفســـها قـــوة تجديـــد حياتها بإستمرار. وغالباً ما كان ينقش بطن الجعران بالكتابـــة أو بالرســـوم، فـــى حالة استخدامه كأختام تحمل اسم صاحبها وألقابـــه. وتشـــتمل الرســـوم المنقوشـــة على الجعارين على الزخارف الزجزاجيـــة والحلزونيـــة أو العلامـــات الواقعيـــة، أو صور الآلهة والملوك أو على صور الحيوانات المقدسة. أمـــا الجعـــارين التـــى كانت تُوضع بين طيات أكفان الموتى أو ترصع بها الحلى الصدرية، فكانت بمثابـــة طلاسم جنائزية. وغالباً تُنقش عليها الفقرة الثلاثون من كتاب الموتـــى، والســـلوك المتوقع من القلب السحرى، أثناء الإحتفال بوزن القلب والعبارة تقـــول: "أى قلبـــى اوفى جزء من كيانى، لا تقف شاهداً ضدى أمام المحكمة، لأنك الإله الموجود فـــى



تبسيط الوحدات التى اتخذت الأشكال الحيوانية والإنسانية، وكانت وحدات الحيوانات مجرد علامات تقريبية

جسمى، وخالقى المحافظ على أعضائى". وفى المتحف المصرى بالقـــاهرة، حليـــة على شكل عين "أودجات" وتشتمل أيضاً على شكل نســـر (رمـــز مصـــر العليـــا) والكوبرا على الجانب الآخر (رمز مصر السفلى) ويُعتقد أن العيـــن تحمـــى مـــن الأمراض، أنها مفتوحة على الأبدية، وكانت تُزين الرســـوم والمنحوتـــات، وعيـــن الأودجات ***Oudija***t النقيض لعين الإنسان، ولعين الباز "حورس" إنها العين الشافية. التى تقى من الشرور، وعلى المراكب الجنائزية تؤمن للمتوفى عبوراً آمناً للآخرة.

ويمكن أن نعثر ضمن كنوز أميرات دهشور واللاهون علـــى قطـــع الحلـــى الجميلة من الخرز المجوف المصنوع من الذهب، أو مـــن الجمشـــت والأحزمـــة والخواتم وحلى الصدور، من حلى السيدتين "سينبتيسى" ***Senebtisy*** وهـــابى Hapy من مدينة اللشت، أما حلى الملكة تاوسرت فى الدولة الحديثة، فهى رائعـــة، حيـــث المهارة الفنية، دقيقة فى صياغتها. وتميزت قطع الحلى التى ترجـــع إلـــى عصـــر الرعامسة بوفرة الفصـــوص الزجاجيـــة والخزفيـــة، وبالأحجـــار الملونـــة شـــبه الكريمة،وفيها الأقراط والخواتم ذات الفصوص الكبيرة. ومـــن مشـــاهدة منـــاظر حوانيت الصياغ المصورة على جدران المقابر، أمكننا التعرف على الكثـــير مـــن عمليات صهر المعادن، وسبكها، وطرقها، ولحامها، وقد عُثر على رقـــائق ذهبيـــة رقيقة جداً، حيث إستخدم الصائغ أنواعاً من النقش فى هذه الحلى بأساليب الحفـــر، أو الضغط، أو التمشيط، أو بالترصيع، وإستُخدمت المخرمات،وعمليـــات التحبيـــب أو الصقل أو التلوين. ومن الرموز المشهورة فى الفن الفرعونى "الصـــل الملكـــى" (اليورايوس) أو الأفعى، وغالباً تمثل فى نهاية الجزء الأمامى من تاج الفرعـــون، رمزاً للطبيعة النارية، متخذة صورة كوبرا، وتُرسم فى المعـــابد فتشـــكل أفـــاريز طولية ومهمتها قذف النار على الأعداء، وتُمثل فى أغلب الصور كأنثى الكوبـــرا،

وكانت تيجان الملك والصل الذى يلبسه إكليلاً له بمثابة آلهة تحارب له، وقد طلب إليها أن تدافع عن الملك فى حروبه. وذكر فى متون الأهرام "أيها التاج العظيم، أيها الساحر، أيها الصل، ليتك تجعل الخوف الذى يتقدمنى كالخوف الذى يتقدمك، ليتك تجعل الإحترام الذى أمامى كالإحترام الذى أمامك، استيقظى يا أيتها الملكة العظيمة، يا أيتها الحية التى على حاجب الملك، يا صاحبة المفاخر، أنت يا صاحبة الأسل المنتصب وذات الرقبة العريضة".

أما عمود الجد، فيرجع إستخدامه كتميمة إلى عصور ما قبل الأسرات كجزء من الطقوس ونشأت أسطورته فى "منف"، وكان يقام له الإحتفال بإقامته للإله بتاح. وهناك عمود محفوظ فى المتحف المصرى من كنوز "توت عنخ آمون" ذلك الذى ظل يُعتبر من الرموز الأوزيرية، حيث إستُعمل "عمود الجد" فى التمائم وفى العقود، والطلاسم الواقية للأحياء، وكرمز سحرى وكتميمة لحماية الموتى.



مالك الحزين الأوزيرى، مقبرة "انحيرخاو، الأسرة العشرين

أما الطائر الجميل الذى إعتُبر ملكاً للعالم، فهو "مالك الحزين" الرمادى بمنقاره الطويل المستقيم، وعلى رأسه الريشتان، أنه يقفز من الماء عند الفجر، مثل الشمس فى الصباح، وقد عُبد هذا الطائر فى هليوبوليس مع الشمس نفسها. وفى عصر

"أمنحتب الثالث" كانت تُنقش على الجعلان بعض الحوادث الهامة، ونرى الصنـــاع فى بعض المناظر يشتغلون بصناعة مثل هذه الأحجار ونقشها باسم الملك.

وكانت التماثيل الصغيرة لأفراس النهر والتماسيح والأسماك والتمائم، التــى تتخذ شكل الحيوانات، وملاعق الأدهنة والعلامة "عنخ" وأنشوطة "إيزيس"، وأعمـدة "أوزيريس" والدمى، وحليات الأساور والخواتم والخرز والزهور، كلها تُصنع مـن القاشانى.

وهناك أدوات الزينة المتنوعة التى تعبر عن الإبـداع وخصوبـة الخيـال، إضافة إلى المقدرة الفنية، مما تحقق فى عصـر الدولـة الحديثـة، ومنـها علـب الدهانات والمرايا والمكاحل، وكذلك مشط نُقش على ظهره وعلاً جاثياً، وأيضاً مـن نماذج المرايا البرونزية الجميلة نموذج له وجه مفضض والوجه الآخر مذهب، ولـه مقبض على هيئة رأس "حتحور".

وظهر خلال الأسرة الثامنة عشر فى عهد الملك "تحتمس الرابع"، نوع مـن القلادات إنتشر إستعماله حتى عهد "رمسيس الثانى"، وتتكون القلادة فيه من دلايـات على شكل الزهور وأوراق النباتات والفواكه، مثـل زهـرة اللوتـس والحنطـة، والخشخاش والأقحوان وسعف النخيل، ومعظم هذه الزخارف إستُعملت فى المعـابد، كما نُقشت على سطوح بعض الأقداح الذهبية التى ترجع إلى حكم الملك "تحتمـس الثالث" وزخارف بعضها على شكل أسماك تسـبح، وتحيطـها أشـكال الـبردى. وتميزت كنوز الملك "توت عنخ آمون" بالمهارة فى الصنعة. وهناك كرسى للعـرش يرجع إلى عصر الدولة الحديثة للملك "توت عنخ آمون" تُزينه صور للملك ومعـه زوجته، وهى تمسح جسمه بالعطر، وقام الفنان بتصفيح ظـهر الكرسـى برقـائق

الذهب المرصع بالعقيق والقاشانى والزجاج، وأحاط صدر قناع الملك "توت عنـــخ آمون" بعقد مصنوع من الزجاج والأحجار الكريمة. وهناك مصنوعات من الحلـــى على شكل أساور محلاة بالجعارين، والتمائم التى إتخذت شكل الثعبـــان المجنـــح، والعين المقدسة للإله حورس، وكلها مصنوعة بدقة فنية عاليـــة. وكـــانت أســـاليب التطعيم بالعاج والأبنوس وعمليات التلبيس والتصفيح فى عصر "توت عنخ آمـــون" قد إنتشرت، وكذلك الترصيع بالأحجار الكريمة مثل الزمرد والعقيـــق والـــلازورد، ومن هذه النوعية كرسى مصنوع من خشب الأبنوس، وقوائم مستوحاة مـــن رؤوس البط، إذ كانت أشكال الزهور والفاكهة والطيور والحيوان من العنـــاصر الأساســـية فى تجميل المنتجات الفرعونية، وبخاصة زهرة اللوتس وسيقان الـــبردى وعنـــاقيد العنب، التى أصبحت تشكل مجالات لتناغمات الخطـــوط الحلزونيـــة وتكراراتـــها التى تعكس غالباً ذوقاً رفيعاً، وتدل على مقدرة فى الإنتقاء.

ونُقشت قواعد الأختام الحجرية التى إستُخدمت فى توثيـــق المســـتندات فـــى عصور الفراعنة برسوم الآلهة أو بأشكال الزهور أو بالرموز المقدســـة، وكـــانت الجعلان الحجرية، فى عصر "أمنحتب الثالث" تُنقش على قواعدها الحوادث الهامـــة، وقد صُنعت الخواتم والأساور وحليات الصدور على شكل الجعل، وصُنعـــت مـــن القاشانى الخواتم، وخرز العقود، والقلائد والزهور، وكذلك كانت تمـــاثيل أفـــراس النهر والتماسيح والأسماك وحليات الصدور، التى تُزين برســـوم أزهـــار اللوتـــس أو بأشكال الأسماك، وملاعق الأدهنة وعلامة الحياة(عنخ) وأعمـــدة "أوزيريـــس". ومن المعروف أن صناعة الحلى وأدوات الزينة فى الأسرة الثانية عشرة، بلغـــت درجة عالية فى مستوى تفوقها وإتقانها وذوقها الرفيع، وفـــى تصميـــم زخارفـــها. وكانت صناعة الحلى فى الدولة الحديثة أقل شأناً منه فى الدولة الوسطى، من حيـث

مهارة الصناعة، وكذلك إستُبدلت الأحجار الكريمة بأحجار ملونـــة مثـل الفـيروز وحجر الدم.

وهناك مجموعة من الحلى صُنعت للملكة "أحوتب" زوجـــة "أحمــس الأول" مؤسس الأسرة الثامنة عشر، عبارة عن أساور وصناديق وتماثيل ذهبيـــة تســتحق التأمل من حيث تصميمها، أما خنجر "أحمس" فهو من أجمل ما عُثر عليــه، وهــو مصنوع من البرونز، وبه بروز من الذهب بطول السلاح نُقشت عليه رسوم لأســد يقفز من وراء ثور.

وإذا كان الغرض الجوهرى للحلى فى مصـــر القديمـــة هــو صنـــع تمـــائم أو تعويذات تحمى الأجزاء الضعيفة من الجسم فتدفع عـــن مـــن يرتديـــها القــوى الخفية الشريرة، فقطعاً نجد أن العقود من أكـــثر قطـــع الحلـــى التـــى إســتخدمها المصريون القدماء، وفيها يصور رمز التميمة ويكرر، حتى بـــدت مثـل تعويـذة يتكرر النطق بها. أما التكرار فكان طرازاً شائعاً ومستمراً حتى الأســـرة التاســـعة عشرة، ويقوم بدور الترديد فى النصوص الدينية، وربما يلبى الحاجة إلـــى التـــأثير ذى النغمة الواحدة بغرض إحداث أثر مهيب ونتيجة جليلة فـــى نفـس المشـــاهد. والحقيقة أن أغلب الفنون النفعية لا تخلو من عناصر جماليـــة خالصـــة، وتحمـل مقومات البقاء والحفاظ على أهميتها الجمالية، حتى لو إختفـــى العنصـــر النفعـــى منها. وهكذا يستعيد العمل الفنى النفعى قوة جاذبيته الجمالية الأصلية، سواء أكـــان خزفياً أم كرسى أم قطعة من النسيج، حتى إذا إختفت وظيفته، وإنتزع مـــن مكانـــه الأصلى الذى كان يستخدم فيه. ومعظم الأعمال النفعيـــة لا تخلـــو مـــن الغـــرض الرمزى، مثلما لا تخلو من الأبعاد التعبيرية الروحية، رغم أن الهدف من صنعـــها هو الإستخدام النفعى أو الإستخدام التزيينى أو الغرضين معاً.

ويرجع إنجذاب المشاهد لقطعة من الحلى مزينة بوحدات زخرفية أو بـــدون أى زخارف، إلى إستمتاعه بما توحى به من أبعاد حجومية أو فراغية أو ملمســية متميزة، أما دور الزخارف فهو أنها تزيد من جاذبيــة القطعــة. وأحيانــاً تصبــح الزخرفة عنصراً مهماً لإنجاز الشكل الكلى لبعض المشغولات،ولتحقيــق معايشــة العناصر، فى الأسلوب الزخرفى الهندسى أو النبــاتى أو الحيوانــى، مــع شــكل المشغولة الفنية. مما يُكسب العمل الفنــى طابعــه الممــيز الــذى يُثــير إعجــاب المشاهد، ويوفر له قدر من المتعة. هكذا تصبح الزخرفة أحياناً جزءاً مــن المنتــج الفنى ذاته، ومعظم الموضوعات الفنية تُطبق على الزخارف التى لا حد لــها فــى المشغولات الحرفية. وإن الزخارف التى غنتشرت فى منتجات الفن فى كل حضارة تتلاءم مع التفضيلات الجمالية الخاصة، ومع الذوق الفنى للعصر، وتتجــاوب مــع المعايير الجمالية السائدة فى ذلك العصر. وهناك من الصناعات الزخرفية أنواعــاً لها أهمية عظيمة مرتبطة بشكل ما بحياة الناس، مثل صناعة الحلى.

ذلك هو فن الحضارة العظيمة التى مضـــت، غــير أنــه مــايزال يحــرك مشاعرنا، لقد أحب الفنان المصرى القديم الطبيعة بعمق، بعالميها الحيوانى والنبـاتى المتنوعين، لذا لم نجــد فــى فنــه أى تصنــع أو تكلــف، بــل وجدنــاه يتمتــع بجمالية عالية، وإحساس مرهف. إنه الفن الذى يمتع أبصارنا بمباهج الحياة حتــى فى موضوعات العالم الآخر. فبدت المقابر مثوى أخير لمن تعطش دومــاً للحيــاة الأبدية. واليوم يستمتع بهذا الفن المعاصرون من مختلــف الجنســيات والثقافــات، ورغم الفارق فى الأمزجة والظروف الجغرافية والإجتماعية. لقد ذكــر "ديــترش فيلدونج" فى محاضراته التى ألقاها فى القاهرة (بمعهد جوته فــى مــارس ١٩٨٦) يقول" لو إننا إبتعدنا عن التدقيق فى تفسير مضمون الصــورة، لإنفرجــت أمامنــا

إمكانية دراسة طابعها بطريقة موضوعية محضة، فحينئذ يجول النظر طليقـاً فـي المشكلات الأساسية التى يعرضها الفن الحديث أيضاً، وهـي القضيتيـن: الجمـود والدينامية، والعلاقة بين المساحة والمكان، وهذه الإعتبارات لا تحل محل القواعـد الأساسية فى الفن المصرى الذى يتنـاول قوانيـن النسـبة، والتكويـن الأساسـي للهيروغليفية، ولكنها تحرر الفن المصرى، وتحلق به فى آفاق أبعـد مـن مجـرد تسجيل الموضوعات أو تنميق سلسلة من الصور وكأنها خط كتابى.

إن التراث القومى يُعد مجالاً خصباً وأصيلاً يفيد فى مجال تنميـة القـدرات الإبداعية،وفى رفع مستوى الإحساس بالجمال، ففن مصـر القديمـة الـذى بلـغ ذروة الكمال فى الصياغة والأسلوب هو فن ذو تقاليد، وهو يُعد أكثر فنون الـتراث غوصاً فى أعماق التاريخ منذ آلاف السنين، بأعماله المنتشرة على جدران المعـابد والمقابر من الدولة القديمة والحديثة، إنه يعكس حقيقـة عـالم الواقـع المصـرى، ويعرض صوراً عن العالم الآخر السماوى أو السفلى. غير أن التنـاول التقليـدى لمثل هذه الأعمال القديمة (المعاصرة) وكأنها ليست بالدرجـة الأولـى فنـاً، بـل هى موصل للمعلومات، أو ناقل للزخارف فإن فى ذلك إسـاءة لإسـتعمال نفـس الإعتبارات التى ندرس بها الفن فى الأزمنة والأماكن المختلفة لأن الفن المصـرى مثل أى فن يمكن دراسته كفن يعكس ثقافة عصره، التى كانت دائماً قابلـة للتجـدد وذلك إذا أردنا تفسير مضامين الصور، ونُحملها المعانى الروحية والرموز الخاصة بها. هكذا ستصبح الفنون المصرية القديمة فنوناً معاصرة من حيث قدرتـها علـى أن تصور ذوقنا، وتقدم مفاهيمنا عن الجمال، وتجسد أنماطاً تشكيلية يمكن تطويرها. بل أن دراسة مثل هذه الأعمـال مـن فنـون الـتراث وبـهذه الطريقـة يمكـن أن تصبح مؤهلاً لتقبل مفاهيم الفن الحديث أو المعاصر والعكـس صحيـح. فمـن يتعمق فى دراسة الفن الحديث تتفتح أمامه آفاق التراث الفنى القومى.

فهرس الصور وشرحها

شكل (١) : أوز ميدوم (٢٧٠٠ ق.م)، مقبرة إيتيـــت بميـــدوم (بنـــى سويف) الأسرة الرابعة، الدولة القديمة، رســـــم جــدارى محفوظ بالمتحف المصرى.

تمثل لوحة الأوزات النموذج لطريقة الرســـم الإجمـــالى، وللتـــوازن بيـــن الأعناق والقوائم فى شكل الطيور، وللتعبير عن ثقة الفنان في خطوطه، وإســـتعماله للألوان الصريحة، وللغة التحوير فى أشكال الطيور. ونرى فى المشـــــهد الطيـــور وهى ترعى على الجسور الطينية السوداء التى تحف بالمياه، وحيث تنمو أحـــــراش الغاب المزهر. وقد عُثِرَ على هذه اللوحة فى مصاطب "ميدوم" بالقرب من الـــــهرم الذى بدأ تشييده الملك "حونى" آخر ملوك الأسرة الثانية وأكمله "ســـــنفرو" مؤســـس الأسرة الرابعة. وهذه الصورة قد رُسِمَت على جدار مبنى بالطوب اللبـــــن، وذلـــك بعد تغشيته بطبقة من الجص، وكانت جزءاً من منظر صيد طير الماء فـــــى أحـــد أحراش البردى، ويظهر نوعان من الأوز يسير وئيداً، ويمد بعضـــــه رقبتـــه فـــى حركة طبيعية ليقتات من أعشاب الأرض، وبدت الصـــــورة فـــى غايـــة الحيويـــة والجمال بألوانها وأعشابها المزهرة.

شكل (٢) : "رع حتب ونفرت" من الحجر الجيرى الملون، الأسرة الرابعة، ميدوم.

كان قد عُثِرَ على التمثالين "رع حتب" وزوجته "نفرت" فى حجرة الدفن بإحدى المصاطب المحيطة بهرم ميدوم، ملونين بأسلوب واقعى واستخدمت المغرة الحمراء لتلوين الرجل والمغرة الصفراء فى تلوين تمثال المرأة، كما رُصِعَت العيون بحجر الكوارتز شبه الشفاف وبالبللور الصخرى للقرنية، مما أضفى على التمثالين قوة وحيوية. والتمثالان بمثابة وحدة تنبض بالحياة، ويمثل كل تمثال صاحبه بحجم طبيعى تقريباً جالساً على مقعد ذى مسند خلفى مرتفع، وأبدع المثّال في نحت وجه الرجل بما يتخلله من عظام، كما أجاد فى نحت وجه الزوجة البض، ذى الخطوط اللينة، وتم تمثيل الصدر والزراعين من وراء الرداء، وتلوين جسد المرأة بالأصفر، وقد إتشحت برداء أبيض، ويحلى رقبتها عقد عريض من ألوان مختلفة، ويحيط رأسها إكليل من زهيرات بألوان بهيجة وزعت بذوق رقيق.

شكل (٣) : تمثال الملك "خفرع" من الديوريت الأزرق، الأسرة الرابعة، (٢٦٢٠ ق.م) عُثِرَ عليه فى الجيزة، محفوظ بالمتحف المصرى بالقاهرة.

هذا التمثال يجسد الملك بحجمه الطبيعى جالساً على عرشه، ويقف خلف رأسه الصقر "حورس" ناشراً جناحيه، إذ نُحِتَ برقة مما يشير إلى عقيدة أن الملك يمثل الإله "حورس" على الأرض، ويظهر الملك بوجه فيه قوة وحزم، مع بساطة

ووقار، مستبعداً من التفاصيل ما يتعارض مع القدسية، وقد وضـــع الملـــك إحـــدى يديه على صدره مما يساهم فى شغل المشاهد عن التركيز فى الوجه فينتقل بنظـــره إلى مسارات التمثال الأخرى.

شكل (٤) : تمثال أبو الهول يربض على حافة هضبة الجيزة، بـــالقرب من معبد الوادى، ويُنسب للملك "خفرع".

ويجسد تمثال أبو الهول معنى العظمة والجلال، ويمـــلأ المتـــأمل روعـــة وجمال. ويبلغ إرتفاع هذا الأثر إلى قمة الرأس قرابة ٢٠ متراً، كما يبلـــغ طولـــه أكثر من ٧٠ متراً، ولا يزال يشاهد على الخديـــن بقايـــا لـــون المغـــرة الحمـــراء القديمة. ويمثل أبو الهول "خفرع" على هيئة أسد ضخم رابض يمـــد مخالبـــه إلـــى الأمام، أما رأسه فرأس آدمى، وذلك ليجسد هيئة فرعـــون فـــى جـــلال. ويمثـــل أبو الهول حارساً للممرات الغربية التى تختفى فيها الشمس والأموات، وقد صـــار فى الدولة الحديثة الإله "حورماخيس" (حورس فى الأفـــق) والـــذى اتخـــذ شـــكل أبى الهول. ويُعد هذا التمثال عجيبة من العجائب التى خلفها الفراعنة، حيث تخيـــل المصريون القدماء فى أبى الهول رمزاً للشمس. وكان "أبو الـــهول" غارقـــاً فـــى الرمل الذى جاءت به الريح فألقته على جسده، وقد عُثِرَ بين يدى أبى الهول علـــى لوح يتحدث عن الأمير "تحتمس" الذى حكم مصر باســـم "تحتمـــس الرابـــع"، فـــى الأسرة الثامنة عشرة، وكان يلهو بالصيد فى صحراء الجيزة، وكانت يؤمئذ مرتعـــاً للسباع والغزال، فلما جاء وقت الظهيرة، وإشتدت على الأمير حرارة الشـــمس آوى إلى ظل أبى الهول، يطلب عنده شيئاً من الراحة، فأخذته سنة من النوم، فتمثل لـــه إله الشمس فى منامه، وطلب إليه أن يزيح الرمال عنه، وله على ذلك أحسن الجزاء

إن فعل، ووعده أن يجازيه بعرش مصر فيجعله عليه بعـد أبيـه. وعندمـا أفـاق الأمير من نومه تذكر ذلك وبادر بتخليص "أبى الهول" من عذاب الدفن فى الرمـال، ثم سجل رؤياه تلك على اللوح الذى جعله بين ذراعيه. ويعبر أبـو الـهول عـن معنى الجمال الأزلى والخالد.

شكل (٥) : تمثال الكاتب الجالس، الدولة القديمة، الأسرة الخامسـة (٢٥٠٠ ق.م).

يكشف تمثال الكاتب الجالس القرفصاء عن قوة تعبـير، إذ ظـهرت اليـد متهيئة للإمساك بالقلم إستعداداً للكتابة بشكل غاية فـى الحيويـة. والتمثـال مـن النوعية التى تجسد حركة أصحابها، وهم يقومون بأعمال تتعلق بوظيفتـهم. وقـد صُنِعَ التمثال من الحجر الجيرى، وكان الكاتب مكلفاً لحساب كل شئ، وهو الآمـر فى كل ما يتعلق بالإدارة. وإستخدم البللـور الصخـرى فـى صياغـة العينيـن، إضافة إلى الأبنوس فى إطار من النحاس، مما أكسبها قوة فى التعبير.

شكل (٦) : نقش يصور ممثلى الضياغ، يتقدمن بالقرابين، مقبرة "تى"، الأسرة السادسة، سقارة.

وفى مصطبة "تى" نقوش بارزة تميز أسلوب صياغتها بالواقعيـة، ومثلـت مشاهد من الحياة اليومية، وإمتلأت بالتفاصيل الجذابة، والرائعة فى تنوع مظاهرها، مما نلاحظه على الأخص فى صور الحركات التى يؤديها خدم صـاحب المقـبرة، وهم يوفرون له مطالبه فى الحياة الآخرة، وقد تم الإنتهاء من أعمال هذه المقـبرة الجميلة عام ٢٦٠٠ قبل الميلاد ، وقت أن كان "خوفو" يجهز لبناء هرمه الأكـبر،

أما "تى" فهو زوج الأميرة" نفرحتب". وعاش "تى" أثناء عصر الأسرة الخامسة، وكان شخصاً مهماً جداً، فهو مدير لكل شئون الملك وصديقه الحميم، والمسئول عن بناء الأهرامات، أو هذا على الأقل وصفه فى المقبرة. وتُعتبر النقوش الجدارية من أجمل النماذج من هذا العصر، فى الدولة القديمة لأنها على مستوى عالٍ من التعبير الفنى الرائع، وبسبب نوع تكويناتها المتوازنة. وما يستحق الملاحظة على وجه الخصوص هو موكب النساء الحاملات السلال المرتفعة على رؤوسهم. ويتمتع هذا البروز فى النحت بخصائص النحت، وإكتسب اللون فيه صفات التصوير، وبدت الخطوط البارزة على الجدران ناضرة رهيفة، وتُشعر المشاهد لها برقرقة ماء الغدير، بخطوطها الإنسيابية، وبحوار يتردد بين الألوان وتدرجاتها مثل موسيقى لحن تشكيلى ضُبِطَ إيقاعه، وكانت المصاطب منذ الأسرة الخامسة، تشتمل على منحوتات جدارية لمشاهد تصور الملك وهو يستقبل ممثلى الضياغ الموقوفة على المعبد، تقدم المنتجات المختلفة، وتمثلها صورها بقامات مديدة يتقدمن فى نظام متسق، وإختلفت أوضاع الأذرع تخفيفاً من حدة الإتساق.

شكل (٧) : نحت جدارى لمشهد الصيد وعراك البحارة، بمقبرة مرروكا، سقارة، الأسرة السادسة، الدولة القديمة

كان "مرروكا" وزيراً حاكماً بالعاصمة ومفتشاً للكهنة المشرفين على هرم الملك "تى". ومن المناظر التى تغطى مقبرته وتمثل الحياة اليومية مشهد الصيادين يصيدون الطيور والأسماك، حيث الحيوانات والطيور والنباتات موزعة بحرية على كل المسطح الفراغى المتاح بطريقة متجاورة، ويكشف العمل عن خيالية رائعة وعن مقدرة الفنان فى الإيحاء بالحركة الإيقاعية المتناغمة، بل

استطاع أن يوحى بالعمق، كما أظهر حرية فى ترتيب حركات الأشـــخاص داخـــل الإطار العام للّوحة. وقد تخلى عـــن الأوضـــاع الصارمـــة، فظـــهر الأشـــخاص يلتفتون إلى الوراء وبعض الملاحين الذين تزينوا بأزهار اللوتـــس يقفـــون علـــى حواف زوارقهم، يدفع بعضهم بعضاً فى حماس وعنف، وبعضهم سقط فـــى المـــاء وعاد لتسلق زورقه، وقد تميزت نقوش هذه الفترة بحيويتـــها وبهجتـــها، وبتعـــدد موضوعاتها، وكثرة شخوصها وتنوع أوضاعهم، وبالإضافة إلى هذا المشهد هنـــاك مناظر أخرى تغطى الجدران، وتحتفظ بألوانها مثل منـــاظر الحقـــول والبحـــيرات والمآدب وبعض الحرف الصناعية والعديد من صور الطقوس الدينيـــة، ومنـــاظر أخرى للرقص والألعاب الرياضية.

شكل (٨) : سنب وزوجته وأطفالهما، الدولة القديمة، آواخر الأســـرة الخامسة وآوائل الأسرة السادســـة، محفـــوظ بـــالمتحف المصرى.

وكانت قد شاعت فى الأسرة الخامسة مجموعات التماثيل التى تمثل رجـــلاً وزوجته مع أولادهما، وتوجد فى إحدى المقابر حول هرم خفـــرع مقـــبرة "القـــزم سنب" وقد وجد بجوار مقابر حكام عصر "خوفو" مقابر للأقزام مما يدل على أنـــهم كانوا مقربين إلى هؤلاء الحكام، وتبدو هذه المجموعة متوازنة ويظهر "سنب" فـــى هذه المجموعة بجسمه القصير الثقيل، ووجهه الذكى ورأسه الكبير وعنقه القصـــير، وهو يعقد ذراعيه على صدره وبجانبه تجلس زوجته، تطوقـــه بذراعـــها، وتمـــس ذراعه القريبة، ويقف طفل وطفلة، وهذا العمل ينم عن مقدرة الفنان فـــى تشـــكيل التماثيل من مجموعة فى وحدة متسقة محبوكة، ويظهر الرجل فى مثل هذه التمـاثيل

معتداً بنفسه كشخصية رئيسية، ويُعبر باقى أفراد الأسرة عـــن إعتمـــادهم عليـــه، وتعلقهم به بتطويقهم له، والزوجة عادة تقف إلى جانب الرجل بحيـــث لا تتجـــاوز قامتها قامته واقفاً أو جالساً.

شكل (٩) : تمثال الملك إمنمحات الثالث، الدولة الوســـطى (١٨٤٢-١٧٩٧ ق.م).

تميز أسلوب نحت التماثيل فى الدولة الوسطى بواقعيته المعبرة عن تقلـــب الأقدار ، إذ نشب الصراع الذى إستمر لعدة قرون فـــى الأســـرة الثانيـــة عشـــرة، وظهرت فى التماثيل علامات الحزن والإرهاق وثقل أعبـــاء المســـئولية، وإفتقـــد فرعون فى ذلك العصر إمتيازه، فكاد يصبح شـــخصاً عاديـــاً، قلقـــاً، ومـــع ذلـــك فقد حفظت النماذج الملكية من التماثيل على قوة التشكيل، وظـــهرت فـــى تمثـــال "أمنمحات الثالث" مظاهر الشموخ والكبرياء والوقار مختلطة بسمات القلق. وبـــدت رؤوس فراعنة الدولة الوسطى حزينة غارقة فى التأمل، ويبدو أن الفنان فى ذلـــك الوقت لم يعد يكترث بإبراز سمات الملكية أو الإلهية أكثر من إهتمامـــه بتصويـــر الحالة النفسية الرسمية، ولم يعد يهتم بصياغة رأس الإله فى الحجر مثل إهتمامـــه بتصوير المعانى الإنسانية، وذلك يرجع إلى تطور الأفكار الجمالية خـــلال عصـــر الإنتقال الأول.

شكل (١٠) : الطيور على شجرة السنط، الدولـــة الوســطى، مقــبرة خنمحوتبى، بنى حسن، طيبه (١٩٢٠ ق.م).

هذه اللوحة عبارة عن جزء من منظر كبير جــداً تظـــهر فيـــه إحـــدى الشراك، التى يُرى أحد أركانها فى أعلى اليمين، يجذبها رجل مختبئـــاً جالســـاً وراء مأوى من الغاب، الذى نشاهد جزء منه على يسار الصـــورة، وتشـــتمل منطقة "بنى حسن" (إقليم الغزال) على نماذج هامـــة ترجـــع إلـــى الأســـرتين الحادية عشرة والثانية عشرة (٢١٠٠-١٨٠٠ ق.م) ومنها ما نعثر عليه فـــى مقبرة "خنمحوتبى"، وفى مقابر "أمنمحات". وتضم لوحة "الطيور علـــى شـــجرة السنط فى مقبرة "خنمحوتبى" بطيبة، مجموعة من الطيور فوق جذوع الشـــجرة النامية خارج حافة البركة، وتبدو الخطوط المتكسرة التى تُمثل المياه، وبعـــض البط فى أسفل الصورة إلى اليمين، بينما يظهر هدهد، وهو طائر شـــائع فـــى مصر بألوانه الطبيعية، والصورة بتكوينها الفنى تظهر فائقة الجمال.

وقد أجاد الفنان المصرى القديم فى رسم خصائص كل نوع من الطيـــور فى مهارة بالغة، فوضح ألوان الريش الزاهـــى للطـــائر. إذ إســـتخدم الفنـــان طبقة من اللون الأزرق الخفيف فوق الأرضية البيضــــاء، ممـــا ســـاهم فـــى الإيحاء بالدرجة الشفافة فى رسم الخطوط الرأسية المتعرجة التى تُعـــبر عـــن شكل المياه، وبدا اللون الأزرق على الجدار لازوردياً شـــاحباً، كمـــا كشـــف الفنان فى العلاقات الشكلية بين أوراق الشجرة وريش الطيور عن وحدة فنيـــة رائعة، وحقق التوازن بين المساحات المتبادلة المعتمـــة والمضيئـــة. وتظـــهر الطيور فوق الشجرة وكأنها تغنى بعد أن أصابت من الطعام، الذى تدأب فـــى

البحث عنه على طول سياج اللوتس الممتد على ضفـــاف نـــهر النيـــل منـــذ آلاف السنين، ويستطيع المشاهد أن يقف على سر حياة الطائر حين يهز ذيلـــه أو ينشر جناحه، حيث استطاع الفنان المصرى فى ذلك الوقت أن يسجل مثـــل هذه التفاصيل بمهارة فائقة فبدت الطيور تقفز بيننا وتعيش معنا فى لحظة حية.

ونلاحظ فى هذه اللوحة كيف تظهر أشـــكال الطيـــور وهـــى تتحـــرك بطريقة موضعية فى بعض الأجزاء، بحيث لا تؤثر هذه التغيرات فى أى مـــن الشكل والأبعاد، وقد استغنى هنا الفنان عن الإمتداد الظاهر فى العمـــق تبعـــاً للرؤية البصرية، وبذلك رُسِمَت أجزاء الأجسام منتظمة. بحيث تمثل بعـــرض أمامى كامل أو جانبى تام، وكذلك توصل الرسام إلى ضبط النســـب إســـتناداً إلى التجربة عندما أراد أن يرسم الواقع فى صورة باقية ــ خـــالدة. فأظـــهر أقصى ما يستطيع فى مسطح محدود، وإستبعد الظـــلال علـــى إعتبـــار أنـــها مؤثرات وقتية، وتتغير، بل زائلة، أما الفنان المصرى فيبحث عـــن الخلـــود. إن مثل هذه المناظر تهدف إلى التذكير بأن العالم الآخر أكـــثر وجـــوداً مـــن العالم الآنى، وبرسمها على جدران المقبرة يجعل المقبرة تبدو بيتـــاً للخلـــود، ومنزلاً يتمتع فيه صاحبه بنفس متعته فى مسكنه فى الدنيا. وبرؤية مثل هـــذه اللوحات يستمتع المشاهد بحساسية وسهولة حركة الخطوط المحيطية المتصلـــة والتى تحقق التناسق والوحدة العضوية، ويستمتع كذلك بإنبعـــاث النـــور مـــن الألوان، وبالشعور بمعنى الإستقرار والثقة فى المستقبل، الذى جســـده الفنـــان فى كل مشهد.

شكل (١١) : تمثال حاملة القربان، تحمل الخــبز والجعــة والطيــور، أواخر الأسرة الحادية عشره، طيبة، محفوظ بـــالمتحف المصرى بالقاهرة.

"وتمثال حاملة القربان" المصنـــوع مـــن الخشــب المطلــى بــالمصيص والألوان، يُعتبر عملاً رائعاً ويتميز بالطبيعية والمرونة، وتظهر الفتاة وهى ترتــدى ثوباً بشبكة من الخرز الملون، وقد إكتُشف ضمن مجموعة النماذج التـــى إحتــوت عليها مقبرة النبيل "مكت رع" وتحمل على رأسها أربع قدور مقفلة وبطة حية، أمــا مقبرة "مكت رع" فكانت تضم نماذج صغيرة للدور والمصانع والقوارب والخـــدم، الذين يؤدون واجباتهم مما يضمن للمتوفى أن يظفر بتلبية مطالبه العادية دائماً.

شكل (١٢) : لوحة، فى مقبرة "نخت" ويظهر فيها العازف الضرير، فى عهد "تحتمس الثالث"، الدولة الحديثة.

تميزت مقبرة الكاتب "نخت" فى عهد "تحتمس الثالث" بنضـــارة ألوانـــها وحيويتها، إذ يمتلئ جو المكان موسيقى وشراباً، وظهرت الشـــخصيات فـــى بساطة. وفى أحد الرسوم الجدارية يظهر عازف الهارب الضرير جالساً علـــى الأرض يعزف ضمن وليمة، فى وضعية جانبية برأس حليق، ينبض حياة، وقد ظهرت طيات الشحم على قفاه وتحت صدره، وعلى وجهـــه إرتســم تعبــير حزين، إذ أُغلقت العين وإنفرجت الشفتان، وظهر تمييز الفنان بين الســـاعدين فأبرز راحة الكف بالأصابع الشبيهة بالخطاف فى اليد اليسرى، بينما أشار إلـى ظهر الكف بالأصابع المنثنية فى اليد اليمنى. وبدت بطن القدم فـــى وضعيـــة

المواجهة، وتميزت الألوان بالرقة، وهى تشبه الألوان المائية (الأكواريل) نظراً لرقة طبقة الخلفية، فكشفت عن الأرضية السمراء وظهر الأتب الطويل الأبيض شفافاً، يفضى عن معالم الجسم.

شكل (١٣) : مشهد قطف الكروم على جدار مقبرة "تخت"، مقابر الأشراف بالقرنة، طيبة، الدولة الحديثة.

كان "تخت" كاتب الملك "تحتمس الرابع"، وقد عمل فلكياً بمعبد آمون، ورغم صغر حجم مقبرته إلا أنها كانت تحتوى على رسوم جدارية ملونة على درجة عالية من الإتقان ومستوى راقٍ من الذوق الفنى، ومن لوحاتها مناظر الزراعة والصيد البحرى، والحفلات التى يشاهد منها الموسيقيات، والمغنيات، والموسيقى الأعمى، وكذلك مشاهد صيد الطيور بالشباك، وحصاد العنب وعصره وتخزينه.

إنتشرت عروش العنب ومعها أشجار التين ونخيل البلح، فى جميع أنحاء مصر، وفى كل المعابد وحدائق النبلاء. وكانت عناقيد العنب الأسود أو المائل إلى الحمرة كبيرة غزيرة، وحباتها مستديرة لامعة مثل عينى الإله حورس، اللتين تقول الأسطورة عنهما إن العنب جاء منهما. وتصور الرسوم الجدارية فى المقابر المصرية القديمة عملية قطف العنب بالأيدى، وكان موسم قطف العنب مقدمة لسهرات الملوك والنبلاء، وكانت تفرغ أسلال العنب فى أوعية من الحجر، فيأتى الرجال ويمسكون بحبال مدلاة من عارضة خشبية، ويدوسون العنب على وقع الأناشيد، ثم يضعونه بعد العصر فى قدور طويلة بقيعان مدببة، يُحكم أقفالها، وتُختم بخاتم المسئول.

شكل (١٤): الحصاد، لوحة جدارية فى مقبرة "تخت"، طيبـــة، الدولـــة الحديثة.

عاملان يملأن بالقمح ما يشبه مخلاة كبيرة بمقبضين، ويحاولان تغطيـــة فوهتها وربط الغطاء بحبل، ققز أحدهما ليضغط بثقله القمح، وإكتفـــى زميلـــه بالضغط على الطرف الآخر،وهناك حركة هادئة لإمرأة فى الطـــرف الأســـفل من اللوحة تلتقط الحبات فى سلة. ويلاحظ فى هذا العمـــل بســـاطة التكويـــن وتوازنه، وسيادة لون المغرة الحمراء والخطوط الطويلة المتوازية.

شكل (١٥): قط يأكل سمكة، مقبرة "تخت" (حوالى ١٤٢٥ ق. م) الدولة الحديثة.

كان القط البرى، الذى عاش فى حدود الصحراء بمصر منذ عصر مـــا قبل التاريخ، صياد شرس، وقد جاء ذكره فى كتاب الموتى على أنـــه يحمـــى الناس، ويمزق الأفعى الشريرة أسفل جذع الشجرة المقدسة. ولم يظـــهر القـــط المصرى الأليف، الودود المبهج فى مناظر الحياة اليوميـــة المرســـومة علـــى جدران مصاطب الدولة القديمة، وإنما ظهر منذ الدولة الوسطى حيـــث شـــاع تصويره على جدران المقابر. وهناك مومياء عُرِفَت لهذا الحيوان وتنسب إلـــى عصر الدولة الوسطى.

ورغم إستئناس القط فى البيت، بعد أن كان حتـــى الدولـــة المتوســـطة يعيش بالقرب من المستنقعات، على إفتراس الطيور، إلا أنه لم ينس غريزتـــه كصياد، فكان قد إختبأ تحت مقعد سيده فى شجاعة، وبرزت مخالبـــه حينمـــا

أُلقيت له سمكة من موائد الحفل، فأخذ يلتهمها وهو قابع تحت مقعد سيد البيت في نهم. وكثيراً ما يصور صاحب المقبرة فى مقابر طيبة وهو يتسلم بجوار زوجته القربان الذى يوفر الحياة له، وتحت مقعده قط سمين بفراء ناعم وأذنين طويلتين، وهو يأكل سمكة، وفى أغلب الأمر أن هذا القط يمثل الإله الحارس، الذى يهلك أعداءه.

وكانت القطط تطلق فى المستنقعات لإحضار الطيور التى تم اصطيادها من أحراش البردى. وعلى الرغم من إخراج هذه الصورة بالشكل الإصطلاحى، فإننا نلاحظ أن التعبير عن طبيعة القطة يدعو إلى الإعجاب.

ولقد أُغرم المصريون بالقطط الأليفة حتى أنهم صوروا أنواعاً كثيرة منها فى مقابرهم. وبمعبد القطة بمدينة "تل بسطة" تم العثور على تماثيل تمثل القطة، وبعض هذه التماثيل لها جسم امرأة، وكانت القطة تمثل فى هيبة ووقار وهى جالسة. وكثيراً ما صُنِفَت لها التماثيل البرونزية بإتقان رائع.

شكل (١٦) : منظر مراحل الزراعة، تصوير جدارى، فى مقبرة "منــا"، طيبة، الدولة الحديثة.

يحمل "منا" لقب كاتب المساحة لسيد الأرضين "تحتمس الرابع" وتشمل مقبرته على مناظر العيد ومشاهد الزراعة وأعمال الحرث والدرس والتذرية فى حقل القمح، واستُخدمت فى تلوين المشهد المغرة الحمراء. وكانت مصر فى العصور القديمة، تدين بثرائها إلى كدح الفلاح فى خدمة الأرض.

ونرى فى اللوحة العمال يجمعوا القمح ويســـجلون كيلـــه، ويراجعـــون أوزان الحبوب التى جمعها المزارعون، وفى أجزاء أخرى من اللوحة، تظـــهر فتاة تحمل جرة فيها شراب تقدمه للعمال، بينما إحداهما تشد شـــعر الأخـــرى، وفى ظل إحدى الأشجار يميناً استولى التعب على أحد العمال، فأخذتـــه ســـنة من النوم، وفى مثل هذه المشاهد نشعر بحرارة الشمس فى يوم كـــائظ علـــى ضفاف النيل.

وتُعرض لوحة حصاد القمح فى مقبرة "منا" فـــى مشـــاهد مرتبـــة فـــى صفوف متتابعة، تصور العمال وهم يحصدون القمـــح، ويحملونـــه لدرســـه، ويظهر هنا العمال وهم يجمعون القمح ويكيلوه ثم يسجلوا كيله. ونرى الفـــلاح النحيف الجسم يتمتع برشاقة وخفة حركة، رغم معيشـــته فـــى بيئـــة ريفيـــة. وإذا حل موسم الحصاد وطلع الزرع على الغلال حُصد القمح بالمنجل علـــى أنغام الغناء، حيث تضُم أعواده حزماً، ثم تُحمل فى شباك على ظهور الحمـــير إلى حيث تُدرس فى الأجران وتُفصل الحبوب عن الســـنابل، ثـــم يتلـــو ذلـــك تخليص الحب من التبن، ويعقب ذلك الكيل والتخزين فى الصوامع. ولقد كـــان لحياة الزراعة من نفس المصرى بعداً رمزياً، إذ أن "أوزوريس" هو رمز للنيل والخضرة ، و "سمخت" هى ربة الحقل، و "رننوت" ربـــة صوامـــع الغـــلال و "نيرى" رب الحبوب. وكانت مواسم الحصاد تحل مع أعياد عظيمة يخـــرج فيها الملك محتفلاً. فيقع عيد "مين" مع نضج المحصول، حيث يقضب الملـــك أول بشائر القمح. وقد كان لحياة الزراعة قيم أخلاقية، ويعد من يخرقـــها أنـــه إرتكب إثماً، ويشفع للمتوفى عند الآلهة يوم الحساب أنـــه لـــم يقلـــل مســـاحة

الأراضى الزراعية، ولم يحتجز الماء عنها، ولم يتعـد حقـوق جيرانـه فـى الأرض والماء، وكل هذه العبارات وردت فى نصوص كتاب الموتى.

ورغم أن هذه الرسوم كانت تُنفذ أحياناً تبعاً لمتطلبـات الكهنـة، إلا أن الفنان كان دائماً يعثر على حريته فى التعبير، فعندما نشاهد مثل هذه المنـاظر كالحياة فى الحقل، على جدران المقبرة نشعر بقدر كبير من الحيوية والتلقائيـة، وبمتعة غامرة، إذ أراد الفنان أن يجعل من بيت الخلود منزلاً يمتع أصحابه.

شكل (١٧) : صورة وجه فتاة بمقبرة "منا" (كاتب تحتمـس الرابـع)، (١٤١١-١٣٩٧ ق. م) الأسرة الثامنة، طيبـة، لوحـة القربان.

يتميز الوجه هنا بنضارة القسمات، وخلـوه مـن التفـاصيل الزائـدة، وقد إكتسبت العين نظرة ثابتة، وخف ثقل كتلة اللون الأسود للشعر، إذ ألقـت الفتاة على كتفها بخصلتين من شعرها، بما كسر من حـدة رتابـة الخطـوط الرأسية، وإستخدمت الألوان بدرجاتها الخفيفة المتعـددة فـى رسـم القـلادة، ونلاحظ دقة الألوان المستخدمة فى تلوين زهرة البشنين التى فى مقدمة الجبهة، وهنا تفجرت روح الفنان فى التعبير عن مشاعره من خلال عمله فأضفى عليه قدراً واضحاً من الحيوية..

شكل (١٨) : تصوير جدارى، "نب آمون" (قــائد الشــرطة فــى عــهد تحتمس الرابع وأمنحتب الثالث) (الأسرة الثامنة عشــــرة ١٤١١- ١٣٦٠ ق. م).

ونلاحظ فى منظر قطف الكروم فى مقبرة "نب آمون" الطـــابع الفــردى المتميز للفنان، حيث التحرر من القواعد الأكاديمية، إذ تظـــهر كرمـــة تســـتند إلى أعمدة صغيرة على أشكال أزهار البردى، ويظهر رجلان يقطفان العنـــب ويجمعانه فى السلال، ولون الفنان جسمهما بكتلة من اللون البنى، أمـــا العيـــن فقد صاغها الفنان من خلال فراغ تركه فى كتلة لون الرأس، وكذلك الأيــــدى وهى تقطف العناقيد بدون تفاصيل للأصابع، أما الشكل "التركيبى" هنا فقصـــد به صياغة الشىء من مكونه البسيط، أى أن الأجزاء تكون هدفها التحول فـــى إتجاه الكل. وهذه الطريقة تختلف عن الطريقة التحليلية التى تعتمد على تجزئـة الشىء إلى وحداته أو عناصره الأولية ورده إلى عناصره المكونة له.

ويلاحظ فى هذا العمل القدر الكبير من النقاء والرقة، رغـــم إســـتخدام الخطوط الإجمالية، وقد استطاع الفنان أن يُثبت فى الخط قوة الحياة، ويوحــــى بما يريد دون تفصيلات، ويحور الخطوط فى الألوان، كما إستخدم الفنان هنـــا فرشة غليظة لرسم الخطوط الأساسية المحيطة لعزل تفاصيل معينة فـــى ثقـــة لا يهتم فيها بمسائل الصقل، أو بانتظام اللمسات، ولا يعطى الإهتمـــام الكبـــير للتقاليد المقيدة والإتجاه مباشرة نحو الإبتكار الأصيل.

شكل (١٩) : رأس أميرة من بنات إخناتون، الدولة الحديثة.

تمتاز رؤوس تماثيل بنات إخناتون، بأحاسيس طفولية وبريئــــة، برغــم جماجمها الأنبوبية الممطوطة. لقد صرح "بك" رئيس المثالين فى قصر الملــك إخناتون، بأن الملك هو بنفسه الذى علمه. هكذا بنى الفن فى "تـــل العمارنـــة" على أساس مبدأ التأمل الباطنى المعبر، الذى يميل مـــع ذلـــك نحـــو الجـــانب العاطفى والمعنوى أكثر مما يميل نحو الحقيقة المادية الخالصة. فرغم دراســـة الفنانين للطبيعة بدقة، مما تؤكد عليه الأقنعة المصنوعة من الجص، والقوالـــب التى عثر عليها فى "تل العمارنة" فى رسم "تحتمـــس"، فكـــان الفنـــان يصنـــع تمثالاً شخصياً أساسياً كنموذج لمعظم التماثيل التى ينجزها. ويصنـــــع نمـــاذج متعددة من الصلصال للشخص ثم يصب منها القالب. وقـــد عـــثر فـــى "تـــل العمارنة" على نماذج لهذه المحاولات للنماذج المشتقة مـــن الأصـــل الحـــى. وبعد صب النموذج الصلصالى يصبح نسخه فـــى متنـــاول الفنـــانين. وقـــام "سننموت" فى عهد "حتشبسوت" بعمل تماثيل ضخمة تميزت بالإيجـــاز وعـــدم الإلتزام باتجاه معين.

شكل (٢٠) : إبنتا إخناتون، تل العمارنة، الدولـــة الحديثـــة، جداريـــة محفوظة فى متحف أشمول باكسفود.

وتعد الصورة الَّتى تمثل فتاتين من بنات "أمنحتب الرابـــع" (إخنـــاتون) مثالاً نادراً فى الفن المصرى القديم للتلوين، باستخدام تنويعات مختلفـــة القـــوة والشدة للّون الواحد، وقد بدأ الإهتمام بتصوير ملامح الوجه والأقدام بأصابعـــها

بطريقة واقعية، وبمرونة طبيعية. ويلاحظ جلوس الفتـــاتين فـوق وســادتين مطرزتين عند قدمى أبويهن، حيث التفتت إحداهن للخلف لتربت علـــى ذقــن أختها، بأسلوب غير تقليدى من الوجهة الجمالية. هكذا يصـــور هــذا المشـــهد "الطفولة" كموضوع رئيسى، فيهتم الفنان بتصوير ملامـــح الوجـــه، بمرونـــة وحرية مع تأمل الحقائق الواقعية، مثل التأكيد علـــى رســم فتحـــات الأنـــف، والظلال الخفيفة فى منطقة إلتقاء الشفتين وكذلك العناية بتصوير الأقدام بواقعية حيوية.

شكل (٢١) : حمل الأثاث الجنائزى إلى المقبرة، مقـــبرة "رعموســـى"، طيبة، الدولة الحديثة.

وطالعتنا الجدارية المرسومة تبعاً للطراز "الرعمســـــى" الــذى مــهدت له سمات الفن الرائع، والمهارات المتفوقة فى إبداعات عهد "العمارنـــة" علـــى نموذج رائع، هو مقبرة "رعموسى" حاكم طيبة فى ظل إخناتون وقـــد حــوت هذه المقبرة جداراً رُسم عليه مشهداً لحاملى الأثاث الجنائزى إســـتُخدمت فـــى تلوينه المغرة الحمراء، والبنية، فى تكوين إيقـــاعى متـــوازن ومحكـــم. وقـــد أكسب التنوع فى أشكال الصناديق والأوانى، والمقعد، حيويـــة فـــى التشـــكيل والتلوين. وتضم المقبرة ذاتها منظراً للباكيات، صُنِعَت فيه رؤوســــــهن علـــى ثلاث مستويات متتالية.

وتتأكد فى هذه اللوحة النزعة الواقعيـــة والتحـــرر مـــن قيـــد التقـــاليد المثالية، وقام الفنان بتلوين الرجال بالمغرة الحمراء والبنيـــة علـــى التّنـــاوب لإخفاء الإحساس بالتنوع، لكسر الطابع الرتيب الـــذى يمكـــن أن ينتـــج عـــن

التكرار، وبذلك يحقق نوعاً من الحيوية، ولم يعطى الفنان عناية كبيرة بالتفاصيل الثانوية، كما جمع أربعة أشخاص معاً فى كتلة واحدة.

شكل (٢٢) : النائحات، رسم جدارى فى شكل عجالة، مقبرة "حور محب"، الأسرة الثامنة عشرة، طيبة.

تظهر النائحات وهن يضربن برؤوسهن وبالأيدى اليمنى أو اليسرى باكيات، يولين ظهورهن بعضهن لبعض، ويرفعن أيديهن المرسومة فى خطوط إجمالية.

وهناك تفسير لعدم إتمام زخرفة المقابر بأن ذلك العمل كان يحدث بعناية ويخضع أحياناً لتدرج تنازلى مدروس، ففى مقبرة "حور محب" (الكاتب الملكى فى عهد "تحتمس الثانى" و"أمنحتب الثالث"، كانت تتمحى موضوعات الإفريز العلوى بالتدريج وتتناقص مع إختفاء لون أو لونين، حتى يسود لون رمادى، وهكذا يكتفى الفنان بالرسم دون التلوين بطريقة تكشف عن أنها كانت عملية مقصودة.

وتكشف مجموعة النائحات المرسومة فى عجالة أنها جاءت فى المقبرة تلى مجموعة أخرى تامة الإنجاز، حيث يُلاحظ تدرج سماكة الملاط الناعم فى رقته، حتى يصل إلى حد الإختفاء بدرجة تكشف عن أرضية المقبرة، ومع ذلك يستمر الفنان فى الرسم فوق طبقة الطين، وقد أوحت الخطوط باللون، حتى ساد عنصر الخطوط على الرسم الجدارى كله. وبذلك إحتفظ الرسم بقيمته السحرية، أما الخطوط هنا فلم يُقصد حفرها بل تلوينها، فإكتسب الخط طاقة تعبيرية رائعة فى مجال التصوير، حيث يحدد الشكل. ورغم أن

العجالات، كانت بمثابة تصميمات للوحات، إلا أنها هنا كـانت تتمتـع بتـأثير جمالى يثير الإعجاب. وأغلب الخطوط هنا بـالأحمر أو الأسـود. وتعطينـا كراسات الإسكتشات للفنانين المصريين القدماء إشارة واضحة عـن الكيفيـة التى كانت بها كل بداية مرهقة، فلم يكن الفن الأصيل حراً تمامـاً، بـل كـان خاضعاً للعقيدة فى مضمونه، ولأغراض غير فنية كذلك، ولكن دافع الإنسـان للإبداع، قد كشفت عنه رسومه، التـى اسـتطاعت أن تجعـل حتـى أكـثر الموضوعات شعائرية تسمو إلى مستوى الأعمال الفنيـة الإبداعيـة، وذلـك لم يقلل من إحتفاظ الأعمال الشعائرية بقدراتها على أن تصبـح وسـيلة لـها فاعليتها المؤثرة فى يد الكهنة من ناحية، وفعاليتها الفنيـة الجماليـة المكتملـة من ناحية أخرى، فوظيفة العمل الفنى المحددة لم تقلل من قيمتـه كموضـوع جمالى. إن هذا الرسم يدل على عبقرية تخطيطية، وعلى تقنية تبسيطية رائعة، وتلقائية تعبيرية، وعلى مقدرة فى الإسترسال فى الرسم رغم نفاذ اللـون مـن الفرشاة بحيوية نابضة.

شكل (٢٣) : الملك "سيتى الأول" فى "أبيدوس" نقش جـدارى ملـون، الأسرة التاسعة عشرة (١٣٠٣-١٢٩٠ق. م).

إن أعمال الفن التى نشاهدها فى صرح "سيتى الأول" تشهد على الجمـال الرائع والجاذبية، ومنها لوحة يظهر فيها الإله "أوزوريس" والإلهـة "إيزيـس" فى مقبرة الملك "سيتى الأول"، على الضفة الغربية من النيل فى قرية العربانة، حيث "أبيدوس" الإسم الذى أطلقه الإغريق علـى المدينـة القديمـة تينيـس". وكانت المدينة مخصصة لعبادة "أوزوريس" حيث كانت الإلهة "إيزيس" زوجـة

الإله المتوفى "أوزوريس" تجمع أشلاء جثته وتضعها فى "أبيدوس"، وكان قد مزقتها أخوه "سيت" وجمعت "إيزيس" كل القطع سوى جزء إبتلعته سمكة فى بحيرة المنزلة، غير أن "إيزيس" بقوة حبها بعثت زوجها مرة أخرى للحياة.

وعندما فتح "أوزوريس" عينه على شعاع الضوء، أنجب من "إيزيس" ولداً. وترجع أهمية "أبيدوس" إلى أوائل عصر الأسرات، فقد أقام فيها ملوك العصور القديمة جباناتهم على الجبل الصخرى الضخم الممتد على الضفة الغربية الجميلة، وإبان الأسرة الخامسة، إتخذ الإله "أوزوريس" صفات الإله "خنتى أمنتيو" وزادت شهرته فى الألف سنة التالية شهرة ذلك الإله، حينما محا ذكر سلفه الغامض، وأصبحت المدينة بمثابة مقابر لأوزوريس. وتقول الأسطورة أن رأس ذلك الإله المقطع إلى أجزاء نتيجة قتل "سيت" له، ودفنت فى "أبيدوس"، وكان الحج إلى هذه المدينة أساساً فى العقيدة الدينية، ويمثل الحج عيداً عظيماً، فيحمل كهنة "أوزوريس" تمثاله على أكتافهم ويذهبون إلى القبر ضمن الطقوس المرتبطة بعقيدته، ويمثلون قصة إنتصاره على الشر أثناء إنشاء التراتيل، بينما يدفنون تمثالاً بشكل المومياء، وقد أقام "سيتى الأول" معبداً جميلاً لعبادة "أوزوريس" فى "أبيدوس" إكراماً لهذا الإله الشعبى، فكانت كل المدينة مكرسة لطقوسه.

شكل (٢٤) : أوزوريس، مقبرة "سن ــ نجم" مقابر الفنانين، (الأســرة التاسعة عشرة)، بدير المدينة، طيبة.

شاع المعبود "أوزوريس" فى الدولة الوسطى، وقد أحتل مركز الصــدارة وكان يحج إلى معبده المصريون فى "أبيدوس" إلتماساً للبركــة. وهــو يمثــل الميت الصالح الذى يتغلب على الموت، بما قدم فى دنياه مــن عمــل طيــب. وفى القصة إشارات تدل على أن "أوزوريس" إنما هو ماء النيل الــذى يغمــر الحقول بفيضه، فتحيا وتزدهر الأرض الخصبة الطيبة وينمو زرعها؛ حتــى إذا بلغ تمامه، ذوى وجف ليحيا ثانية فى العام الجديد. ومنذ أواخر الدولة القديمــة أُعتبر "أوزوريس" إلهاً للموتى جنباً إلى جنب مــع الإلــه "أنوبيــس" وتُعتــبر "أبيدوس" من أهم مراكز عبادته، وأصبحت أمنية كل مصرى أن يحج بجثتــه إليها بعد موته، ومنذ الدولة الوسطى برز "أوزوريس" على سائر آلهة الموتــى، وأصبح المتوفى يود أن يكون فى مملكة "أوزوريس". ويظــهر "أوزوريــس" باللون الأخضر لأنه إله إنبات وخصوبة، أما الأسود من لون طمى النهر الـذى يخفى البذور وهى تنبت، فيرمز إلى البعث، ويمثل "أوزوريــس" رب العــالم السفلى وحام للموتى. وكانت عبادته فى الأصل فى "أبو صير"، ومنها إنتشرت بشكل واسع. واضطر كهنة "عين شمس" نظراً لإنتشار عبادة "أوزوريس" إلــى التوفيق بينها وبين عقائدهم، فضموا "أوزوريس". ومــن تبعــه مــن الآلهــة إلى آلهتهم، وبذلك تألف التاسوع العظيم، و "أوزوريس" هــو مثــال الرجــل الطيب، وهو وإن كان قد مات ظلماً، فلا ينبغى أن يسود الباطل، و "إيزيــس" مثال للزوجة المخلصة والأم الحنون، و "حورس" هــو الإبــن البــار بأبيــه، وعينه التى قدمها لأبيه إن هى إلا رمزا لكل تضحية.

شكل (٢٥) : حقول "أيارو" من مقبرة "سن ــ نجم" دير المدينة، طيبة، مقابر العمال ــ الفنانين.

أما لوحة حقول "أيارو" (حقول النعيم، مثوى الموتى المباركين) التى عُثِرَ عليها فى مقبرة "سن نجم" بدير المدينة، ترجع إلى بداية الأسرة العشرين. وهى تمثل مشهداً من حياة المتوفى فى السماء وسط المحيط الأزلى مع الإله، وقيامه بأعمال الزراعة التى كان يمارسها فى حياته. وفى المنظر العلوى من هذه اللوحة يرى "سن نجم" وزوجته من خلفه، أمام مجموعة من الآلهة يتصدرها إله الشمس، وفى الجهة اليمنى يظهر أحد الكهنة، وهو يؤدى شعيرة "فتح الفم" على مومياء "سن نجم".

وكان المصريون القدماء يدينون بعقيدة الحساب بعد الموت، وبأن وراء الحساب ثواباً وعقاباً،وهذا الفهم لقواعد السلوك قد بلغ حداً سامياً، يقوم على أساس أن مصير الإنسان فى الحياة الأخرى يتوقف على أعماله فى الحياة الدنيا، وكان الثواب كما تُبينه نصوص الأهرام هو الصعود إلى السماء بعد رحلة من المخاطر، للإقامة فيها مع الآلهة، أو للإقامة مع الإله "رع" فى سفينته. والمكان الذى يقيمون فيه من السماء هو جانبها الشرقى البحرى، حيث النعيم الخالد، وتناول الممجدون الطعام من حقل الطعام، أطعمة شهية تتجدد ولا تنفذ. أما حقل "أيارو" وشجرة الجميز العالية (شجرة الحياة) فيجلس إليها الآلهة ويأكلون منها ومعهم الممجدون.

لقد أُنتجت فى وادى النيل الخصيب أعظم المحاصيل وأغزرها، فكان الوادى يموج بقوة الحياة ومظاهرها، حيث إنعكس أثر الطبيعة ظاهراً على

سطوح جدران المعابد والمقابر، بفن أساسه الطبيعة وبنقوش تزهـــى بألوانـــها البراقة والمنسجمة والبديعة.

ومن مظاهر الثواب، جلوس المتوفى أمام "أوزوريـــس" فيخـــرج إلـــى حقل "أيارو" الذى هو حقل الطعام، وفيه يزرع ويحصد، وتكون لـــه زوجتـــه فيعمل كل ما كان يعمله على الأرض.

وكان "تاخت ـــ مين" قد ذكر فى لوحه (المحفوظ فى متحـــف اللوفـــر) رغبته فى أن يدخل قبره ويخرج منه، وأن يشرب كل يوم من مـــاء البحـــيرة التى يملكها، وأن تطير روحه فوق الأشجار التى زرعها، وأن يأكل من ثمـــر شجرة الجميز التى زرعها، وأن لا يطير إلى الســماء ويــنزل إلـــى الأرض، وأن لا تشجن روحه، فيحرث أرضه فى حقل "أيارو" وأن يأتيه الخدم بـــأنواع الخبز والشراب والمأكولات، التى يأكل منها رب الأبدية. وكانت الجنة تمثـــل حقولاً خضراء يزدهر فيها الزرع ويترقرق فيها الماء، أما الجحيم فيمثل فـــى العقيدة المصرية القديمة الظلمات وقسوة الجوع والظمأ، ويروع قلب المتوفـــى بالأهوال.

شكل (٢٦) : أنوبيس يقوم بتحنيط المومياء، مقبرة الكاهن "سن نجـم"، مقابر الفنانين بدير المدينة، طيبة، الدولة الحديثة.

وعندما تعرضت الجثث للتلف عمـــل المصريـــون بكـــل جـــهد مـــن أجل الحفاظ على الجثة، إذ أدت الرطوبة فـــى الغـــرف المبنيـــة مـــن اللبـــن أو المحفورة فى الصخر، إلى زيـــادة تعـــرض الجثـــث إلـــى الفســـاد. وأراد المصريون الإحتفاظ بالمظهر الخارجى للجثة بإحكام لف الجثة بلفـــائف مـــن

الكتان من أجل الحفاظ على شكل الجسم، أو تغشيتها بغـــلاف مــن الجــص، وبخاصة الوجه الذى ترسم عليه ملامحه، أو تغطية الرأس بقناع مــن الكتــان والجص، ثم تشكل ملامح الوجه فيه. وصنع المصريون القدمـــاء فـــى بدايـــة الأسرة الثانية عشرة توابيت إتخذت هيئة المتوفى، أما الجثـــة فقـد عولجـت بالنطرون واستخرجت منها الأحشاء. وعادة توضع فى أربعة أوعية (الأوانـــى الكانونية). ويرجع فن التحنيط إلى براعة الإله "أنوبيـــس" الـذى ذكـر فـــى النصوص المصرية على أنه الإله الجنائزى المتجسد فى صورة حيـــوان مــن الفصيلة الكلبية، يشبه الذئب، بآذان كبيرة مدببة وذيول طويلة، ولونـــه أســـود، وهو يمثل "أنوبيس" محنط الموتى، وفى مناظر الشمس الغاربة فى الأســـطورة يجر "أنوبيس" الإله "رع"، ولون الحيوان الأسود يرمز إلـــى ســـواد الراتنـــج الأسود المستعمل فى التحنيط، فهو لون البعث، وقد عُثِرَ على مومياوات مـــن الكلاب فى جبانة أسيوط.

شكل (٢٧) : محكمة أوزوريس تزن قلب المتوفى، الدولة الحديثة.

اعتقد المصريون منذ أقدم العصور أن للإنسان روحاً، وأن هذه الـــروح لا تموت بموت الجسد، وذلك يفسر غايتهم ببناء القبور، وتشـــييد الأهرامـــات الضخمة، وتحنيط الجثة، ونحت التماثيل الحجرية، ووضعها فى قبر المتوفـــى، فكان حفظ الجثة من الفناء هو الغرض الأول من كـــل هـــذا، حتـــى تتمكـــن الروح أن تعثر عليها كلما دخلت المقبرة.

ومنذ عصر الدولة الوسطى شاعت عقيدة "أوزوريس" وإستمرت أثنـــاء عصر الدولة الحديثة، وأساس عبادة أوزوريس هو أن كل إنسان، ملكـــاً كـــان

أو فرداً عادياً، مسئول بعد الموت عن أعماله فى الدنيا أمام محكمـــة إلهيــة، يقضى فيها "أوزوريس"، بمساعدة "تحوت" و "أنوبيس" و "حورس" و "معــات" واثنين وأربعين قاضياً، وفى حالة أن ترجح حسنات المتوفـــى عــن ســيئاته يكون مصيره الخلود فى النعيم، ويصبح مثل "أوزوريس" أما إذا كانت نتيجـــة حسابه هى إساءته فى حياته، يكون جزاؤه العذاب، أو أن يفترســـه الوحـــش، أو أن يلقى به فى النار، أما من تعادلت حسناته وسيئاته فلا يفترســه الوحــش ولا ينضم إلى الآلهة بل يعين للخدمة. وقد عثر على نصوص الأهــرام، فــى أهرام الأسرتين الخامسة والسادسة، التى تترجم عن عقائد ترجع فـــى قدمـــها إلى أبعد من ذلك العصر، بل إلى ما قبل عصـــر الأســـرات، وتقــول هــذه النصوص أن الملك بعد وفاته يصعد إلى السماء ثم يأخذ مكاناً له فـــى ســفينة "رع"، وتقول الأساطير أن الإله "رع" يخترق بسفينته السماء كل يوم، والملــك يود أن يجوب السماء مع "رع" لكنه لا يحصل على هذه المرتبـــة، ولا تفتـــح أمامه أبواب السماء، إلا بعد أن يؤدى حساباً أمام محكمة "رع" عن أعماله فـــى الحياة الدنيا، ويدعو "أتوم" الملك إلى السماء ليحيا فيها، حيث نظر فى أعمــال الملك فلم يعثر فيها على سوء، ويُذكر أن الملك "أوناس" آخر ملــوك الأســرة الخامسة، الذى ذكر اسمه فى نقوش هرمه، طلب حكم الآلهة على أعماله فـــى الدنيا، فأجابت المحكمة بعدم عثورها على ســوء فـــى أعمــال الملــك، بمــا يسمح له بفتح أبواب السماء ليأخذ مكاناً فى سفينة "رع"، وعندما مثل "أونـــاس" أمام الوحش الرابط فى المحكمة إعتراه الخوف، ولكنه خرج بعد ذلـــك ومعـــه آلهة الحق والعدل، ولم يلق فى النار ولم يترك للوحش يفترسه. وليس هنـــاك شك فى أن الإنسان المصرى بعقيدته عن خلود الــــروح، وعـــن أن الثـــواب

والعقاب، قد خطا خطوة واسعة فى اتجاه تهذيب النفس، فوضع الأخلاق علـــى أساس من التقوى، وكانت تفهم الصيغ السحرية، بأن لها قـــدرة علـــى تجنـــب المتوفى المخاوف، وتضمن له الحكم بالبراءة من محكمة "أوزوريس" وتعطيـــه النعيم الخالد.

وكانت نشأة عقيدة "أوزوريس" فى مدينة "أبو صير" ثـــم إنتقلـــت إلـــى مدينة "أبيدوس" (العرابة المدفونة بجرجا) فأصبحت المدينـــة المقدســـة التـــى رغب الملوك والأمراء فى أن يدفنوا فيها كنوع من التـــبرك، ومـــع انتشـــار ما يعرف بـــ "كتاب الموتى"، فى عصر الدولتين الوسطى والحديثـــة، أصبـــح من العادات الشائعة أن توضع نسخة من هذا الكتاب مع كل متوفـــى، وكـــانت تجسد محكمة "أوزوريس"، حيث يجلس على عرشه حاملاً عصاه وكرباجـــه، ومع أثنين وأربعين قاضياً من الآلهة. ويُلاحظ هنا أن مصـــر كـــانت مقســـمة إلى أثنين وأربعين إقليماً فكل قاضى يمثل إقليماً من هذه الأقـــاليم. والمـــيزان منصوب يزن السيئات والحسنات، ومن رجحت حسناته على سيئاته قيد إلـــــى حيث الآلهة وصعدت روحـــه إلـــى الســـماء، ويتســـلم "أنوبيـــس" المتوفـــى، ويأخذ قلبه ليضعه فى إحدى كفتى الميزان، وفى الكفة الأخرى يضـــع تمثـــال الإلهة "معات" (إلهة العدل والحقيقة) أو ريشتها، ثم يقف الإله "تحوت" بجـــانب الميزان، وفى يده اليمنى قلم، وفى يده اليسرى سجل يدون فيه نتيجة المـــيزان، ويرفع النتيجة إلى "أوزوريس"، ويقف بالقرب من "تحوت" الوحـــش الـــهجين، الذى يتكون من رأس تمساح وجسم أســـد، فـــى إســـتعداد لإلتـــهام الميـــت، إذا ما صدر الحكم بذلك. حينئذ يتضرع المتوفى إلى قلبه، كما ذكر فى كتـــاب الموتى قائلاً: "أيها القلب الذى أخذته من أمى، وولدت به، وعشت معه علـــــى

الأرض، لا تشهد على، لا تكن خصمى أمام القوى المقدسة، لا تكن ثقيل الوزن ضدى". وكان الإله "تحوت" يلقب بـ "القاضى الأول" الذى يحكم دون أن يحابى، وأُعتبر رباً للقوانين وهو يقدم فى محكمه "أوزوريس" تقارير عن أعمال المتوفى إلى قضاة المحكمة، وهو المعبود الأكبر فى مدينة الأشمونين (هرموبوليس) أما الإله "أنوبيس" فهو إله دفن الأموات ودليلهم فى الدار الآخرة.

شكل (٢٨) : أنوبيس (إله التحنيط) مقابر الفنانين بدير المدينة بطيبة، فى عهد "رمسيس الثالث" و "رمسيس الرابع" الأسرة العشرون (١١٩٥-١٠٨٠ ق. م).

وكانت لوحات جبانة "دير المدينة" (مقابر العمال ــ الفنانين) قد تميزت بنضارة وحيوية التعبير، وكان العمال يقومون ببناء مقابرهم الخاصة التى شُيدت فى مقدمة التل فى الغرب من قريتهم، وعلى المنحدرات السفلية، وتستند عمارتها على تكوين من فناء، وتشيد مقصورة من الطوب، حيث تقع المقبرة فى المستوى السفلى، ويقع الضريح خلف المقصورة، ويكون السقف أحياناً مقبباً، ويبنى فى أحيان أخرى فوق سقف المقصورة فى شكل هرم صغير، وكانت تُزين جوانب الهرم باللوحات المكرسة للإله "رع حور آختن" وتُزين المقصورة بمناظر حيوية زاهية ومنها جنازة المتوفى ومناظر الآلهة، وعقب الإنتهاء من الدفن كانت تغلق حجرة الدفن بباب خشبى، ومن أشهر الرسامين "نفر حوتب".

لقد ظهر لدى الإنسان ميل دائم للعودة إلى الماضى البعيد ومزجه بالحاضر القريب. وأن ما قدسه المصريون فى العصور البدائية، ظلوا يقدسونه بجانب آلهتهم فى عصور الأسرات، وكانت مصر فى أول عهدها مقسمة إلى أقاليم صغيرة، ولكل إقليم معبود خاص يسعون تحت رايته، ومعظم المعبودات المحلية من وحى الطبيعة والبيئة من طوائف الحيوان والطيور، وكان هناك حيوان من فصيلة الكلاب، ينبش قبورهم وينهش جثثهم، ومن أجل أن يطمئنوا له جعلوه قواماً على قبور الموتى، يحرس فيها رفاتهم.

شكل (٢٩) : "نوت" إلهة السماء البقرة "حتحور"، الأسرة ٢١.

على بردية رسمت "نوت" (إلهة السماء فى العقيدة المصرية القديمة)، فى هيئة البقرة حتحور، وهى التى تلد قرص الشمس فى كل صباح، وتظهر الإلهة "شو" تحمل رمز قرص الشمس لأعلى من أجل حماية الروح فى رحلتها عبر الصحراء، لقد قدس أهل "هليوبوليس" الشمس، ومنها إنتشرت عبادة الإله "رع" فى أرجاء الوادى، وتخيلوا الشمس تسير فى محيط السماء على زورق من ذهب. وحينما صارت "هليوبوليس" عاصمة للدولة المتحدة إنتشرت عبادة "رع". أما فى بداية الدولة القديمة فإنه انتشرت عبادة "بتاح"، الذى كان مركز عبادته فى "منف" التى ظلت عاصمة للبلاد منذ عهد الأسرة الثالثة حتى عهد الأسرة الثامنة، وكان يمثل رباً للفنون وحامياً للصناعات. ومنذ أقدم العصور إعتقد المصريون فى البعث بعد الموت من أجل حياة الخلود. ومنذ فجر الإنسانية والناس فى مصر يدفنون موتاهم، ومعهم ألوان الطعام ما يعينهم على إستئناس الحياة فى الآخرة، وفى الطبيعة ما يدفع الناس إلى التفكير فى البعث، إذ لا تكاد الشمس تغرب لتشرق فى الصباح، وما تكاد مياه النهر تنقص حتى يعود النهر فيفيض من جديد.

الطعام ما يعينهم على إستئناس الحياة فى الآخرة، وفى الطبيعة ما يدفع النـــاس إلى التفكير فى البعث، إذ لا تكاد الشمس تغرب لتشرق فى الصباح، وما تكـــاد مياه النهر تنقص حتى يعود النهر فيفيض من جديد.

شكل (٣٠) : بردية جنائزية من كتاب الموتى تمثل مشـــهد الحســـاب، محفوظة بالمتحف البريطانى، بلندن.

زُينت صفحات البردى، من كتاب الموتى، بصور أنيقة، ثم توضع بيـــن أكفان المتوفى، وكان هذا الكتاب يسمى فى العهود القديمة بكتـــاب "الخـــروج نهاراً" فهدفه الأصلى تمكين المتوفى من الخروج من قبره نـــهاراً مـــن أجـــل رؤية أشعة الشمس.

وتظهر فى هذه البردية مشاهد جنائزية تمثـــل يـــوم الحســـاب، ويبـــدو أوزوريس جالساً وورائه "إيزيس" و "نفتيس" فى أحد جانبى بهو العدالة، ومـــن أمامه "حورس"، أما الإله "تحوت" فيقيد حساب وزن القلب على لوح فى يـــده، ثم يخبر به "أوزوريس"، ويلتفت إليه الوحش (الحيوان الهجين)، الـــذى يلتـــهم المذنبين وهو يقف قريباً من الميزان الذى يوزن به قلب المتوفـــى، بواســـطة ريشة العدالة والحق (ماعة)، وهى ريشة نعام، وهذا الحيوان له رأس تمســـاح وصدر الأسد وعجز فرس النهر.

ويشرف على ضبط الميزان الإله "أنوبيس" ويتحقق من صحة الـــوزن، فإذا ثبت صدق المتوفى وبراءته رجحت موازينه، فكان ذلك دليلاً علـــى أنـــه طاهر يتحلى بالفضائل وطيب الخلق، حينئذ يقوده "حورس" إلى "أوزوريـــس" ليمنحه مكانه فى جنته، حيث يعطى الفطائر والخبز، وحقلاً ينبت فيـــه القمـــح

حينما شرع فى خلق الإلهين "شو" و "نفتيس" وضع ذراعيه خلفهما فمستهما الـ "كا" التى نفخت فيهما الحياة. وهناك تفسيرات عن طبيعية الـ "كا" ترى أن من خصائصها أنها لا تموت بموت الجسم، فتبقى وتتردد على المتوفى فى قبره، وهناك كذلك الـ "ب" ويعتقد أنها كذلك تفارق جسم المتوفى، وتطير فى الجو وتصعد إلى السماء، ويمكن أن تتشكل فى هيئة وجه صاحبها وجسم طائر، وهى أيضاً لا تموت بموت الجسم، بل تبقى وتتردد على المتوفى فى مقبرته. وقد تبع بقاء الروح حياة أخرى يحياها الإنسان بعد موته، وفيها يحاسب على أعماله فى الدنيا، فإما يثاب أو يعاقب.

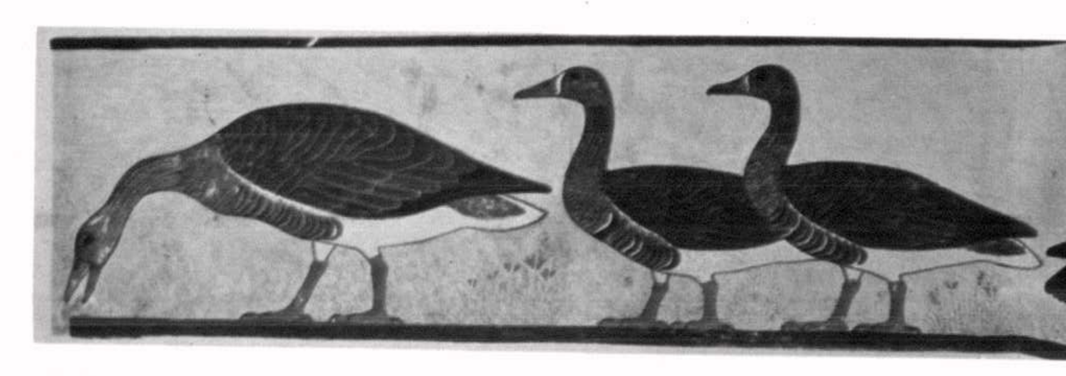
شكل (٣١): قناع مومياء "توت عنخ آمون" (الأسرة ١٨) بالمتحف المصرى.

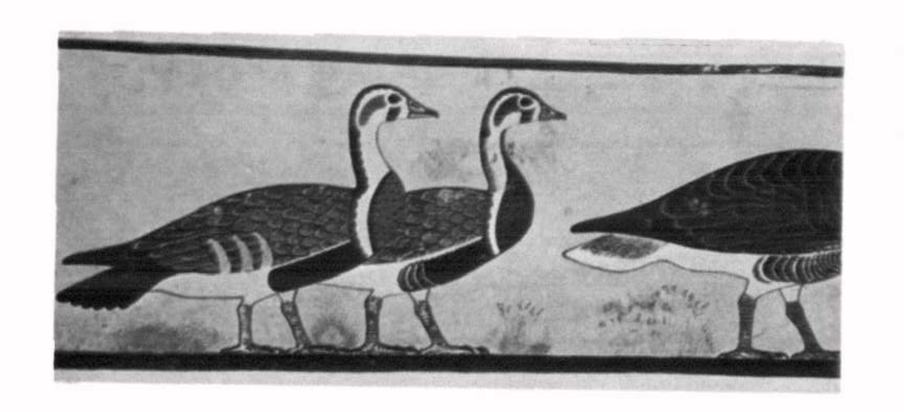
صُنِعَ قناع مومياء "توت عنخ آمون" من الذهب المرصع بالفيروز، والعقيق الأحمر، والزجاج الملون، وعُثِرَ عليه فى مقبرته بوادى الملوك، وكان يغطى رأس مومياء هذا الملك، ويكاد يمثل هذا القناع صورة شخصية (بورتريه) للملك منحوتة فى الذهب الخالص، وعلى رأسه الحية الفرعونية (الكوبرا) وأنثى النسر وهما يمثلان مصر العليا والسفلى.

شكل (٣٢): قلادة "توت عنخ آمون"، الدولة الحديثة، بالمتحف المصرى.

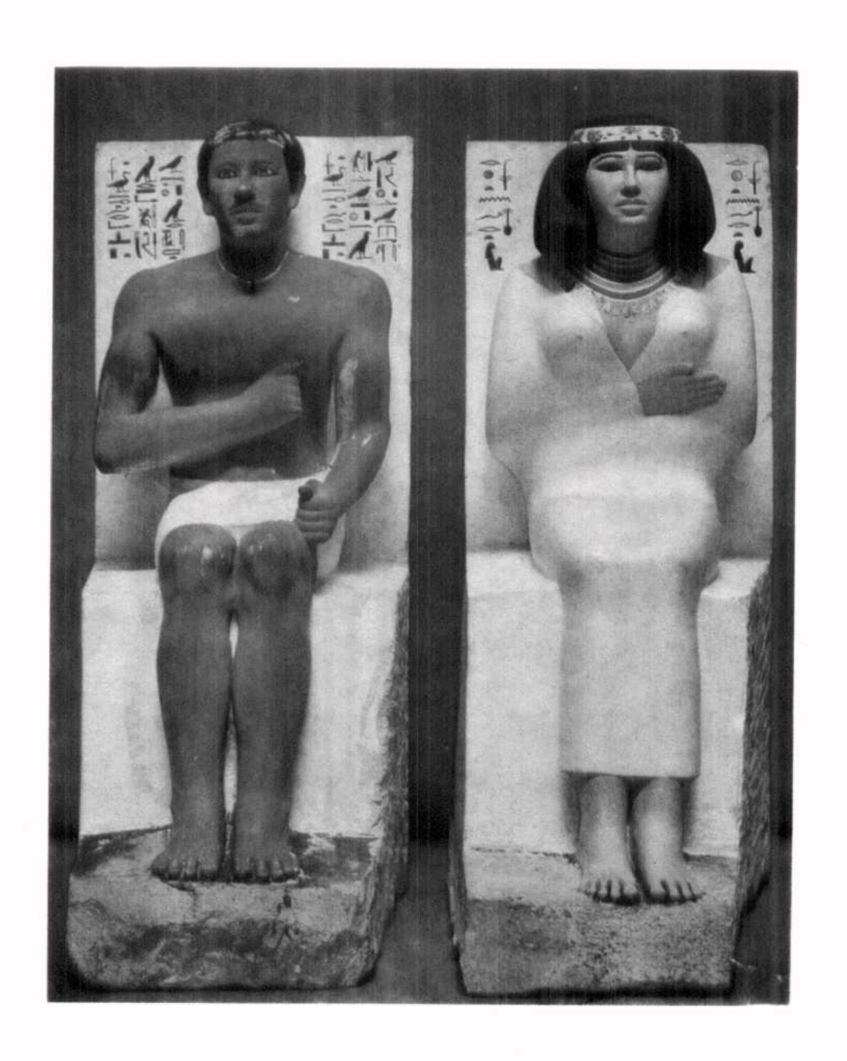
من المعتقد أن الإله "تحوت" هو كاتب الآلهة والمكلف بقياس الزمن، وصاحب الدور الهام فى الأساطير الجنائزية، ويُقال أن له مركباً فضياً تحمل قرصه الأبيض عبر السماوات وتنقل أرواح الموتى إلى ما بعد الحياة، والقرد (البابون) كان رمزاً للإله "تحوت" والجعران رمزاً لإستمرار الوجود، كلاهما موجود فى كثير من الحلى والزخارف.

★★★





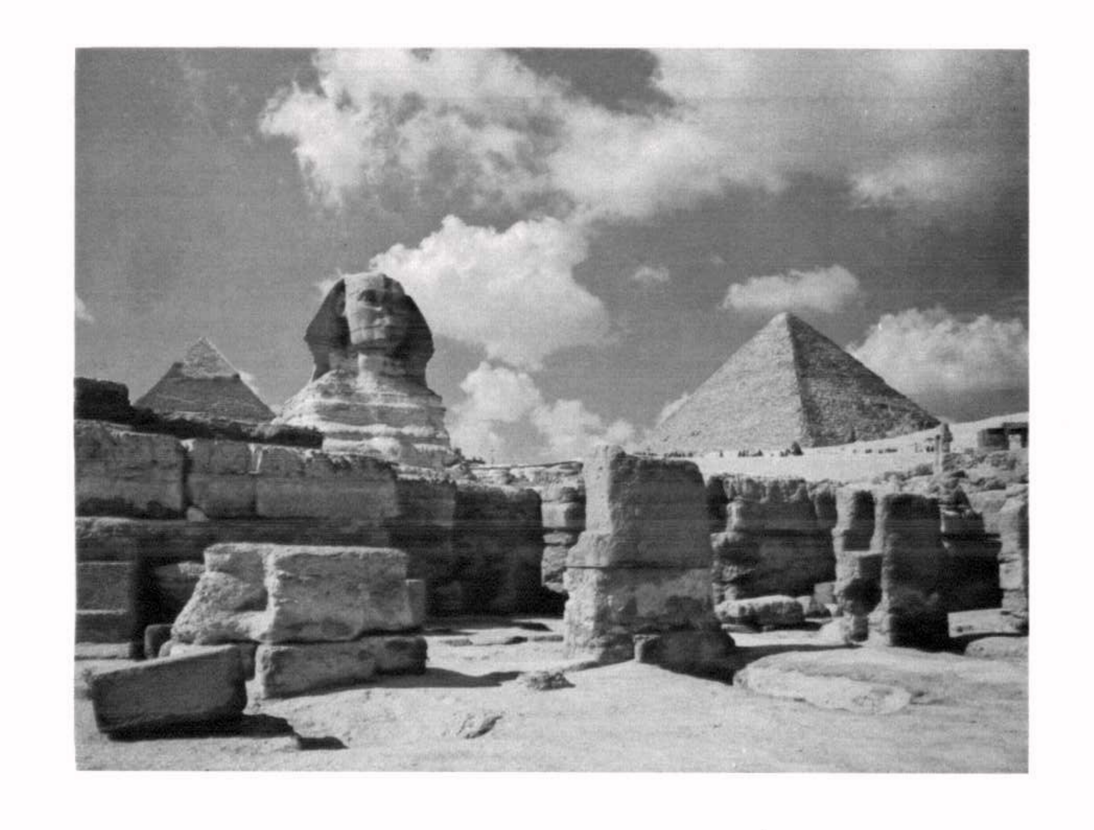
شكل (١) : أوز ميدوم (٢٧٠٠ ق.م)، مقبرة إيتيت بميدوم (بنى سويف) الأسـرة الرابعة، الدولة القديمة، رسم جدارى محفوظ بالمتحف المصرى.



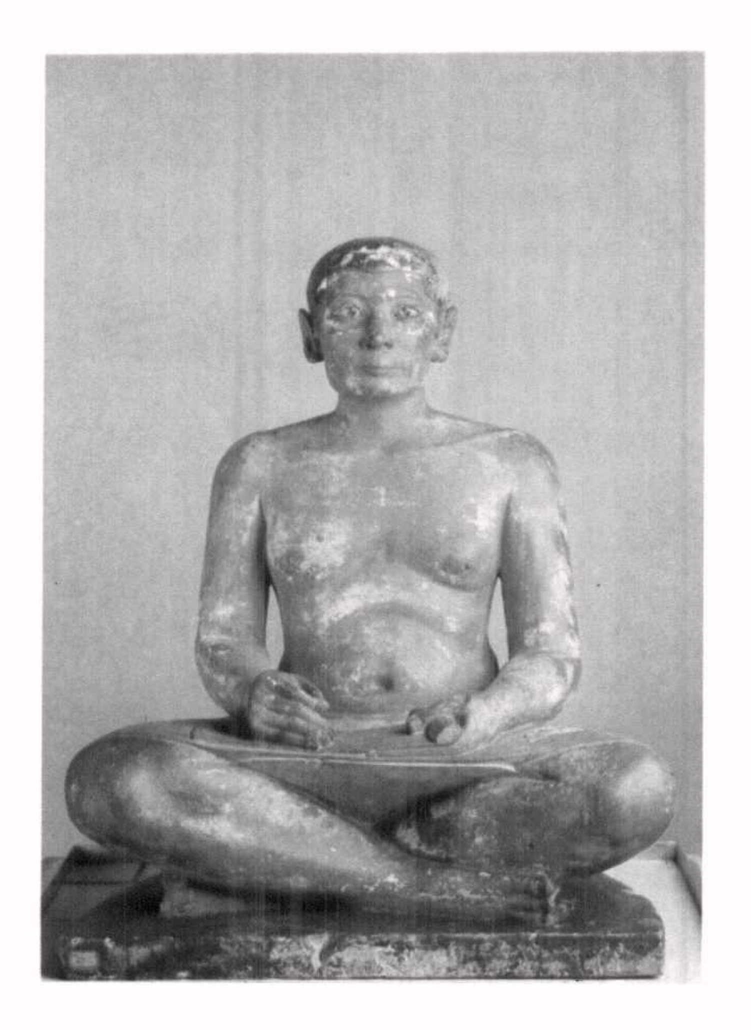
شكل (٢) : "رع حتب ونفرت" من الحجر الجيرى الملون، الأسرة الرابعة، ميدوم.



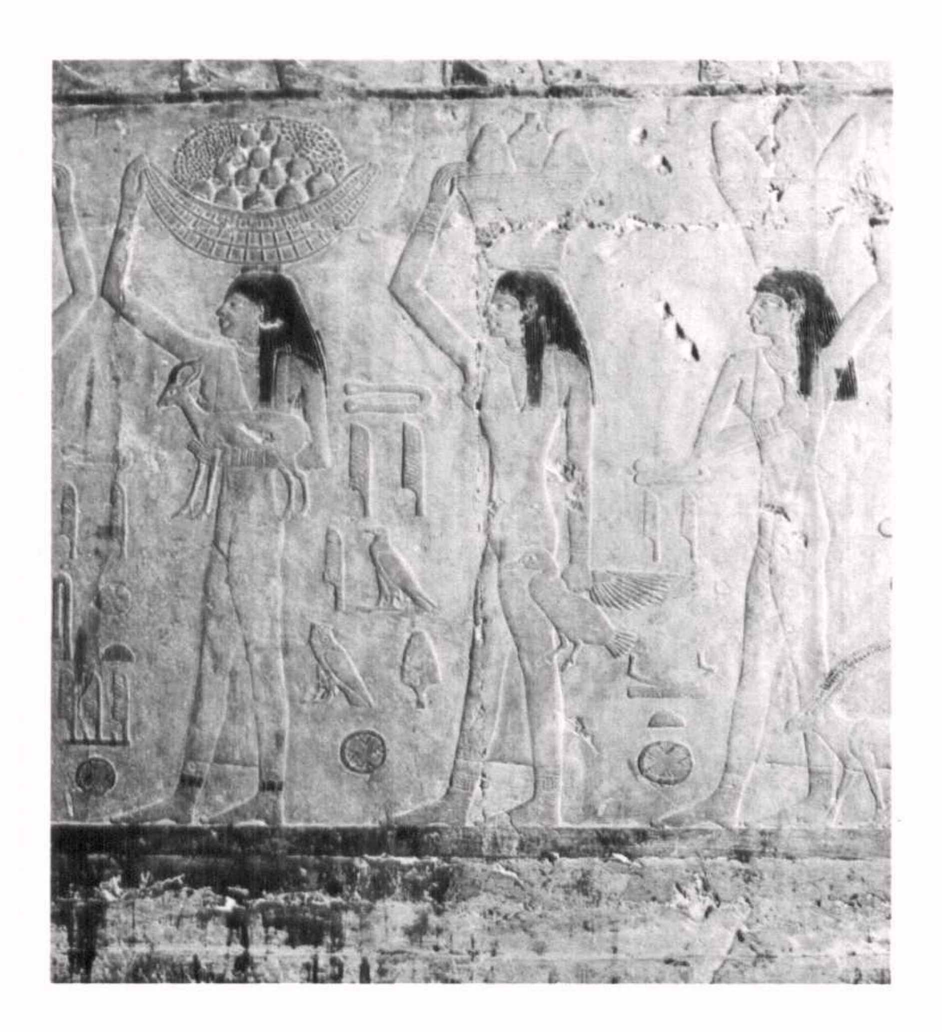
شكل (٣) : تمثال الملك "خفرع" من الديوريت الأزرق، الأسرة الرابعة، (٢٦٢٠ ق.م) عُثِرَ عليه فى الجيزة، محفوظ بالمتحف المصرى بالقاهرة.



شكل (٤) : تمثال أبو الهول يربض على حافة هضبة الجيزة، بالقرب من معبد الوادى، ويُنسب للملك "خفرع".



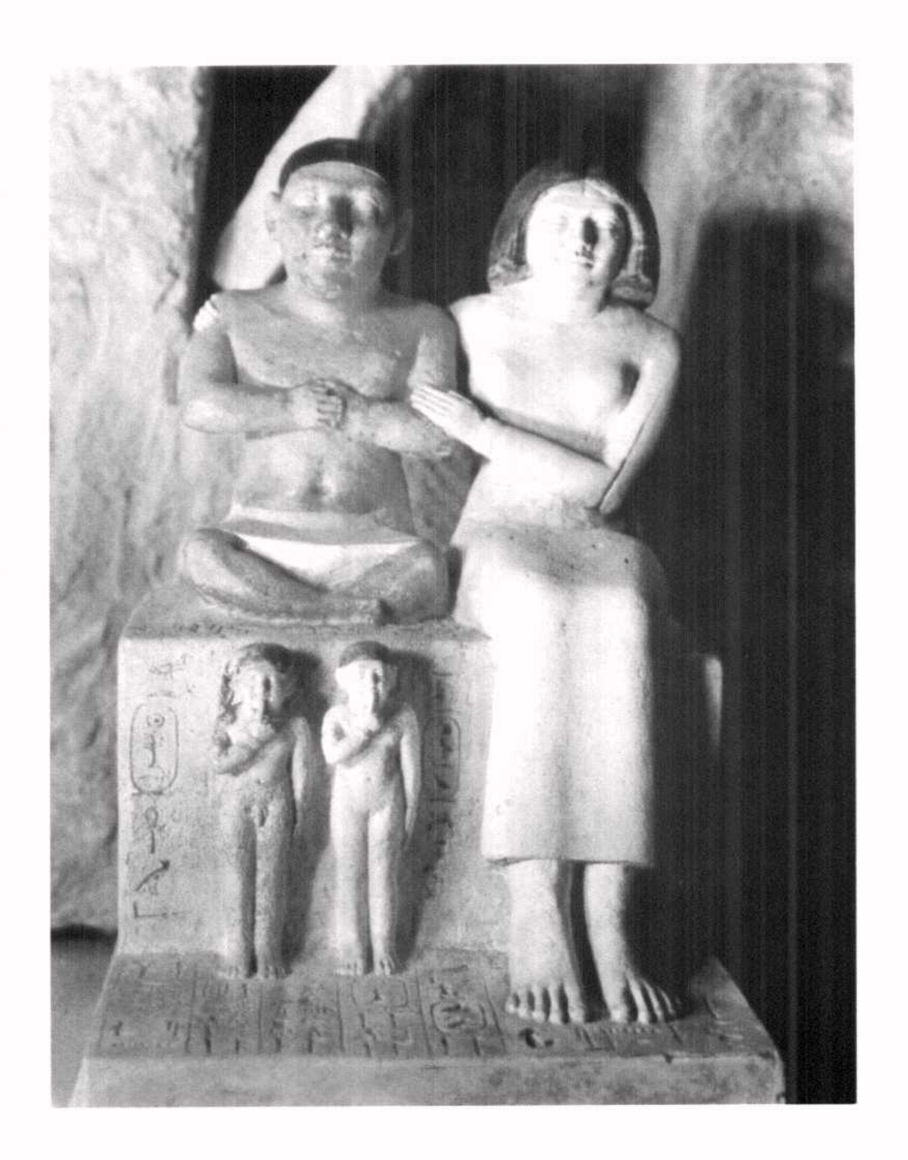
شكل (٥) : تمثال الكاتب الجالس، الدولة القديمة، الأسرة الخامسة (٢٥٠٠ ق.م).



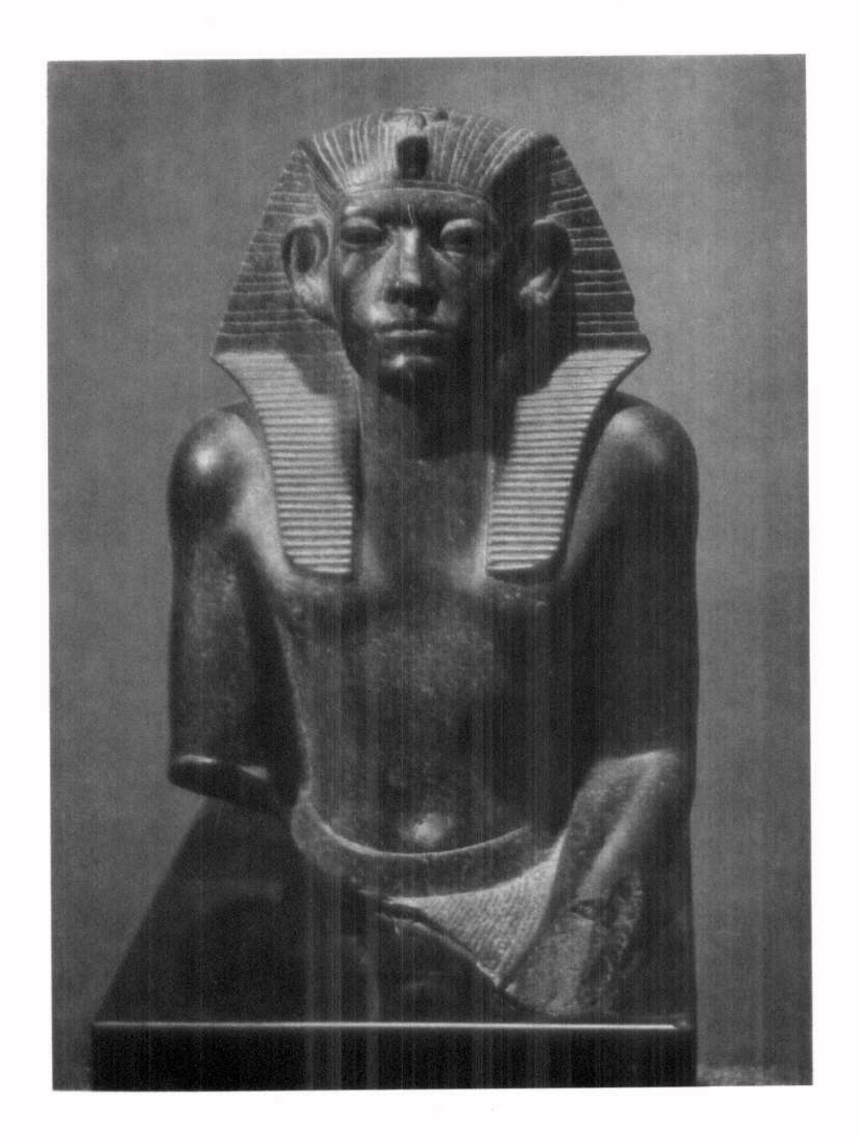
شكل (٦) : نقش يصور ممثلي الضياع، يتقدمن بالقرابين، مقبرة "تـــي"، الأســرة السادسة، سقارة.



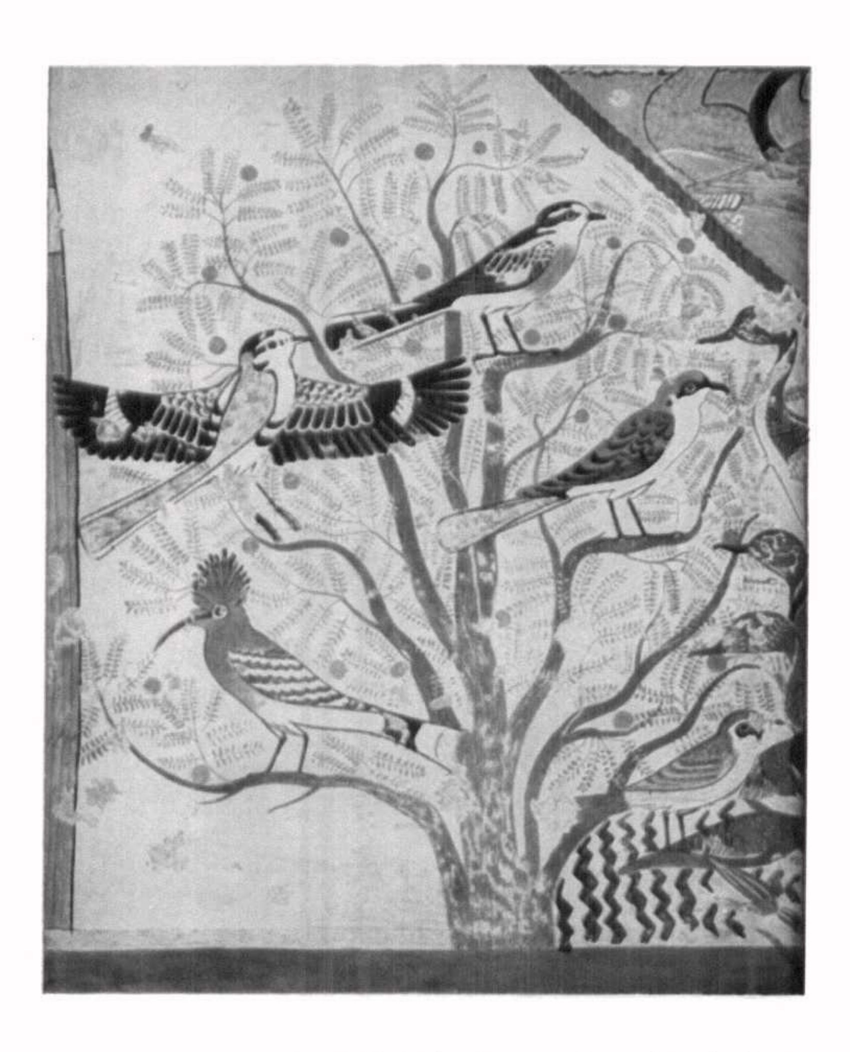
شكل (٧) : نحت جدارى لمشهد الصيد وعراك البحارة، بمقبرة مرروكا، سقارة، الأسرة السادسة، الدولة القديمة



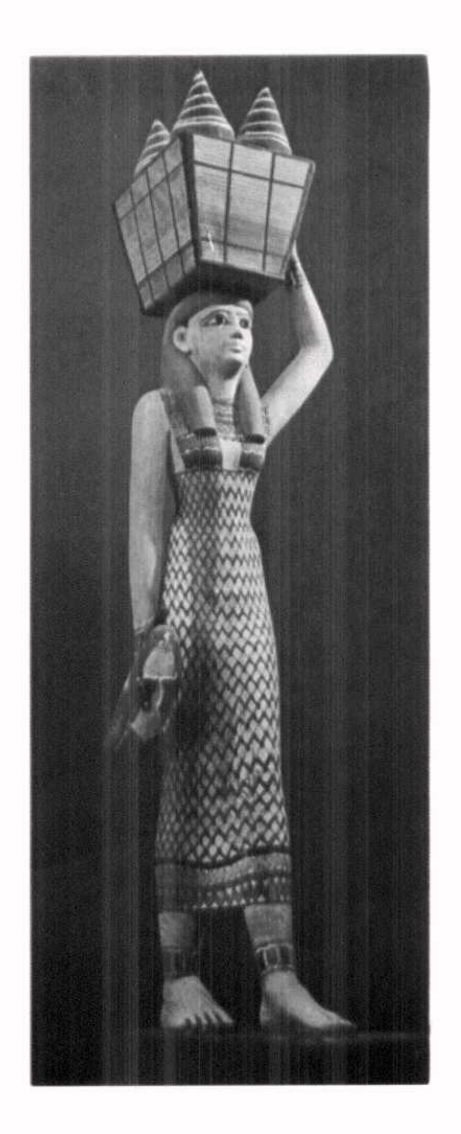
شكل (٨) : سنب وزوجته وأطفالهما، الدولة القديمة، أواخـــر الأســـرة الخامســـة وأوائل الأسرة السادسة، محفوظ بالمتحف المصرى.



شكل (٩) : تمثال الملك إمنمحات الثالث، الدولة الوسطى (١٨٤٢-١٧٩٧ ق.م).



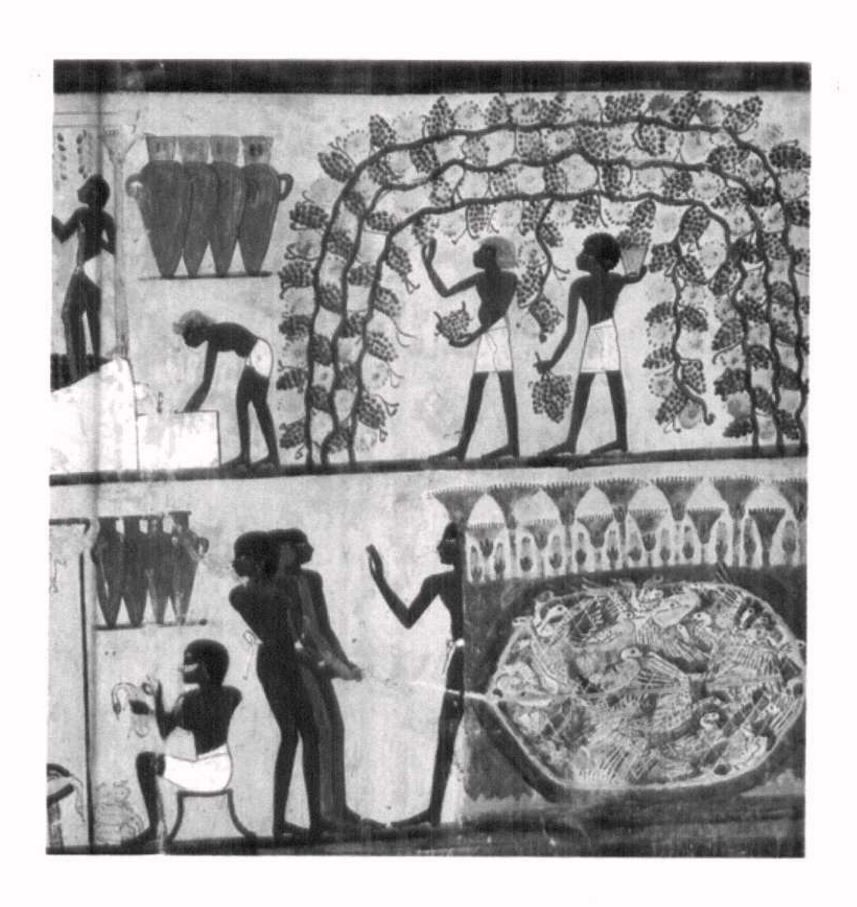
شكل (١٠) : الطيور على شجرة السنط، الدولة الوسطى، مقبرة خنمحوتبى، بنـــى حسن، طيبه (١٩٢٠ ق.م).



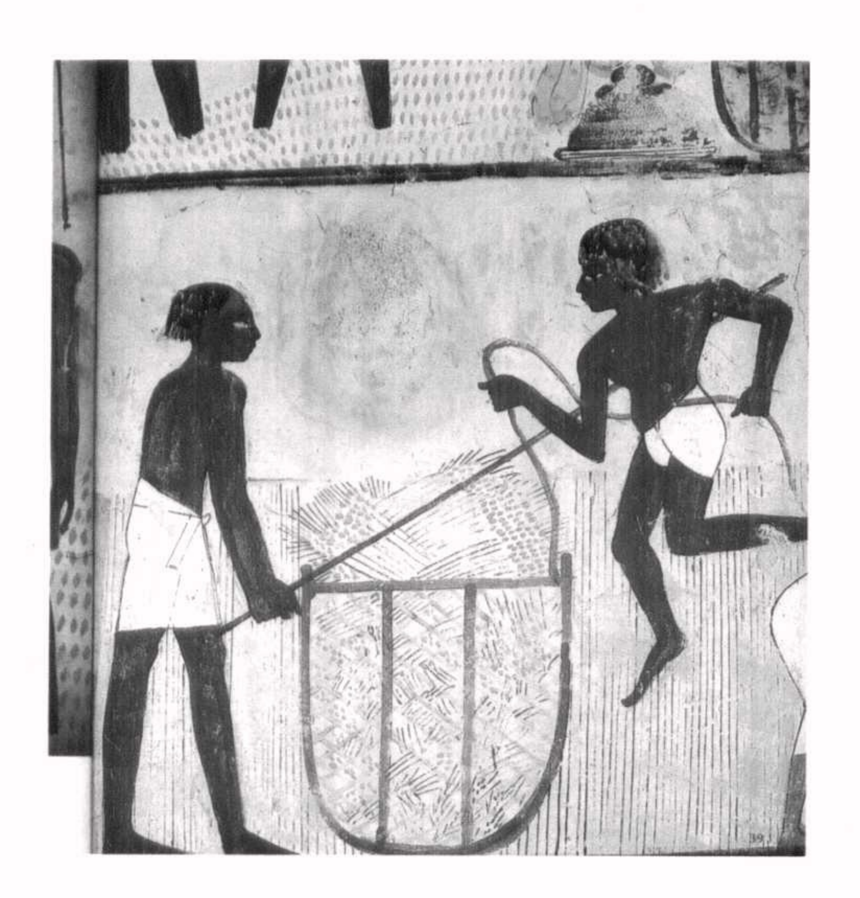
شكل (١١) : تمثال حاملة القربان، تحمل الخبز والجعة والطيور، أواخر الأســـرة الحادية عشره، طيبة، محفوظ بالمتحف المصرى بالقاهرة.



شكل (١٢) : لوحة، فى مقبرة "نخت" ويظهر فيها العازف الضرير، فى عهد "تحتمس الثالث"، الدولة الحديثة.



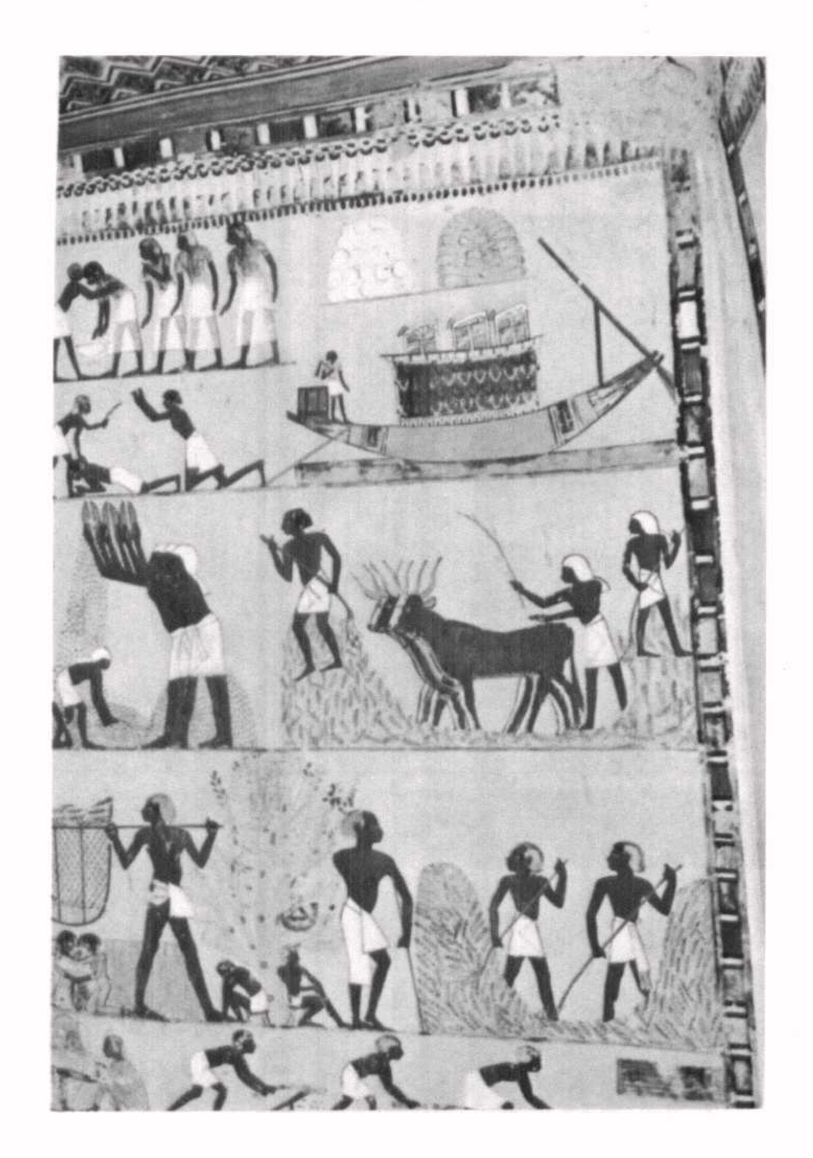
شكل (١٣) : مشهد قطف الكروم على جدار مقبرة "نخت"، مقابر الأشراف بالقرنة، طيبة، الدولة الحديثة.



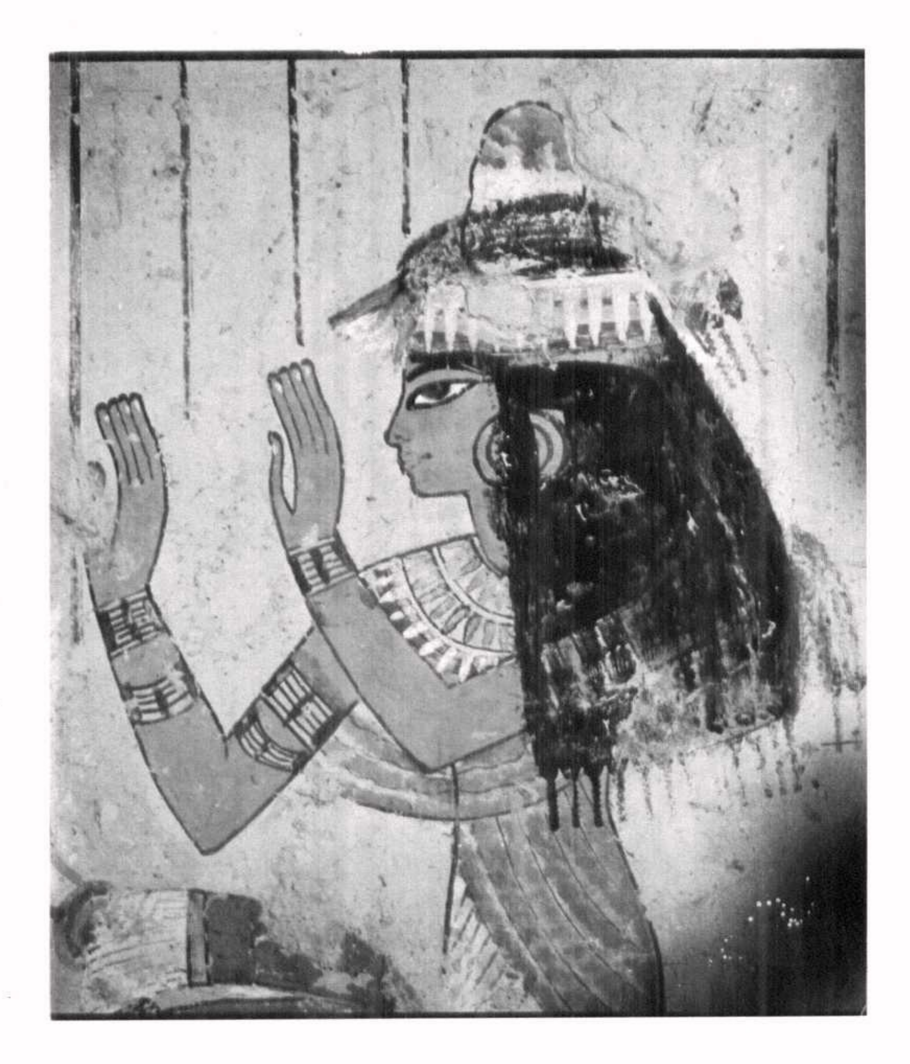
شكل (١٤): الحصاد، لوحة جدارية فى مقبرة "نخت"، طيبة، الدولة الحديثة.



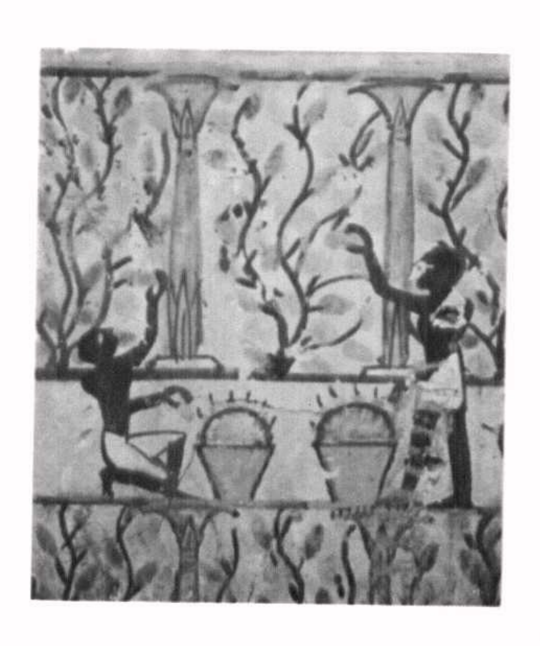
شكل (١٥): قط يأكل سمكة، مقبرة "نخت" (حوالى ١٤٢٥ ق. م) الدولة الحديثة.



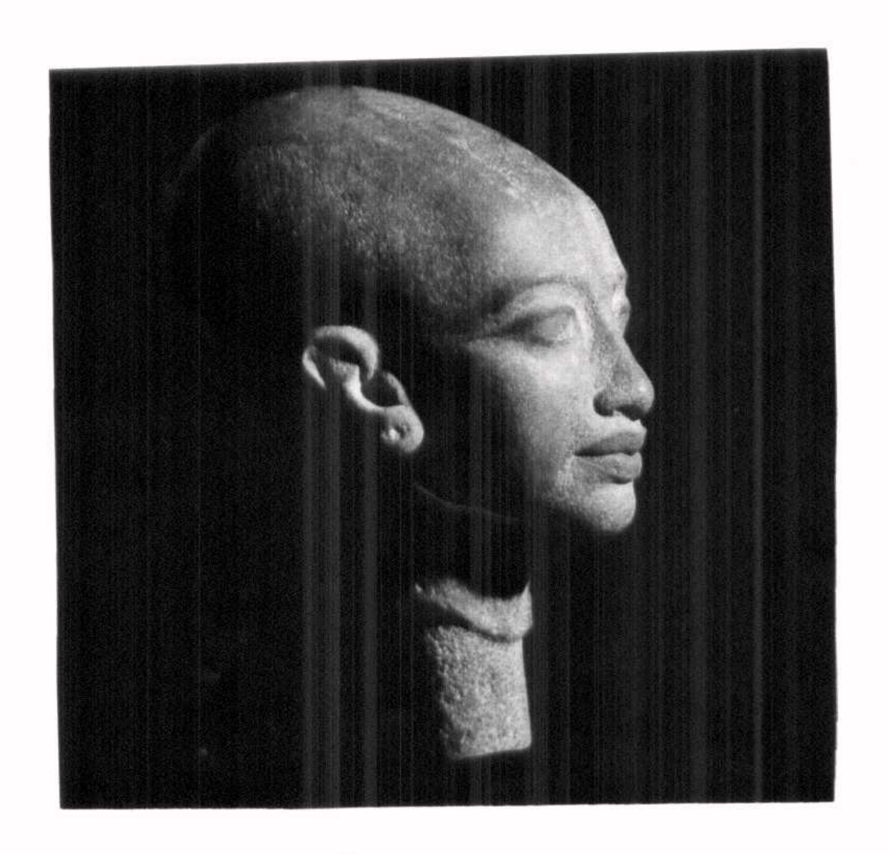
شكل (١٦) : منظر مراحل الزراعة، تصوير جدارى، فى مقـــبرة "منـــا"، طيبـــة، الدولة الحديثة.



شكل (١٧) : صورة وجه فتاة بمقبرة "منا" (كاتب تحتمس الرابع)، (١٤١١-١٣٩٧ ق.م) الأسرة الثامنة، طيبة، لوحة القربان.



شكل (١٨) : تصوير جدارى، "نب آمون" (قائد الشرطة فى عهد تحتمس الرابع وأمنحتب الثالث) (الأسرة الثامنة عشرة ١٤١١- ١٣٦٠ ق.م).



شكل (١٩) : رأس أميرة من بنات إخناتون، الدولة الحديثة.



شكل (٢٠) : إبنتا إخناتون، تل العمارنة، الدولة الحديثة، جدارية محفوظة في متحف أشمول باكسفود.



شكل (٢١) : حمل الأثاث الجنائزى إلى المقبرة، مقبرة "رعموسى"، طيبة، الدولـــة الحديثة.



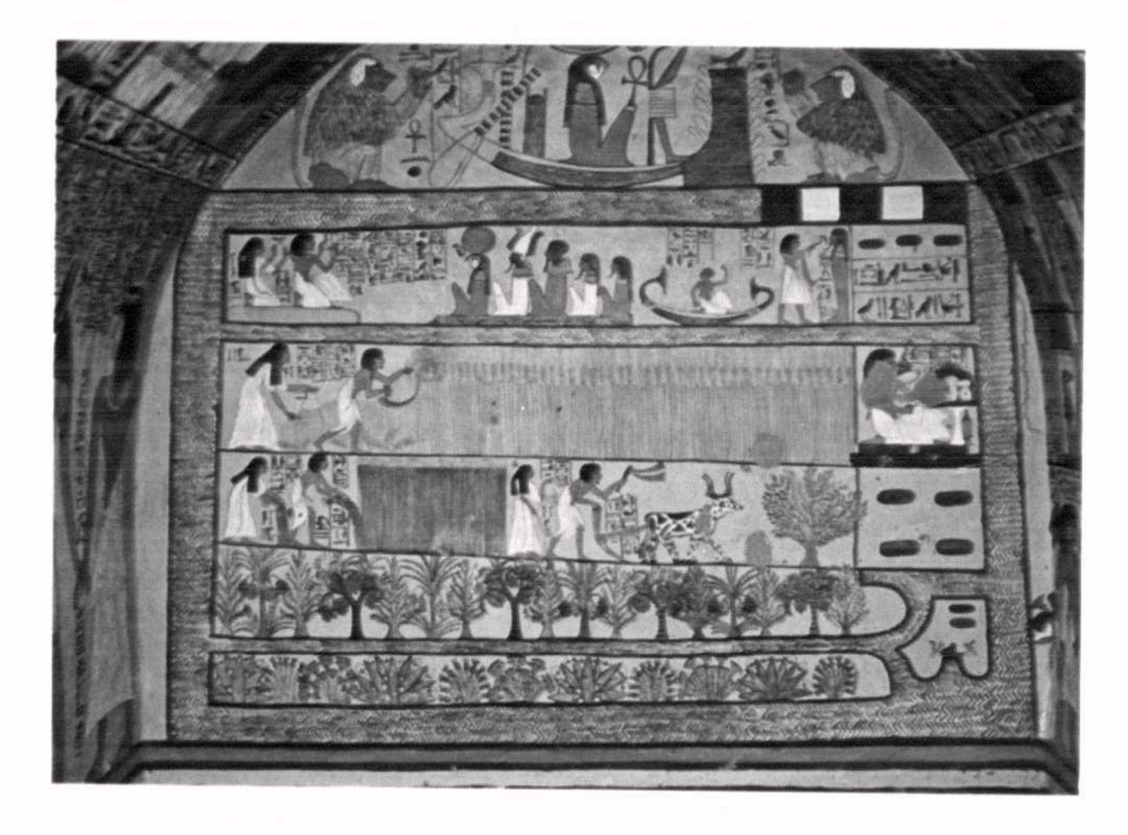
شكل (٢٢) : النائحات، رسم جدارى فى شكل عجالة، مقبرة "حور محب"، الأسـرة الثامنة عشرة، طيبة.



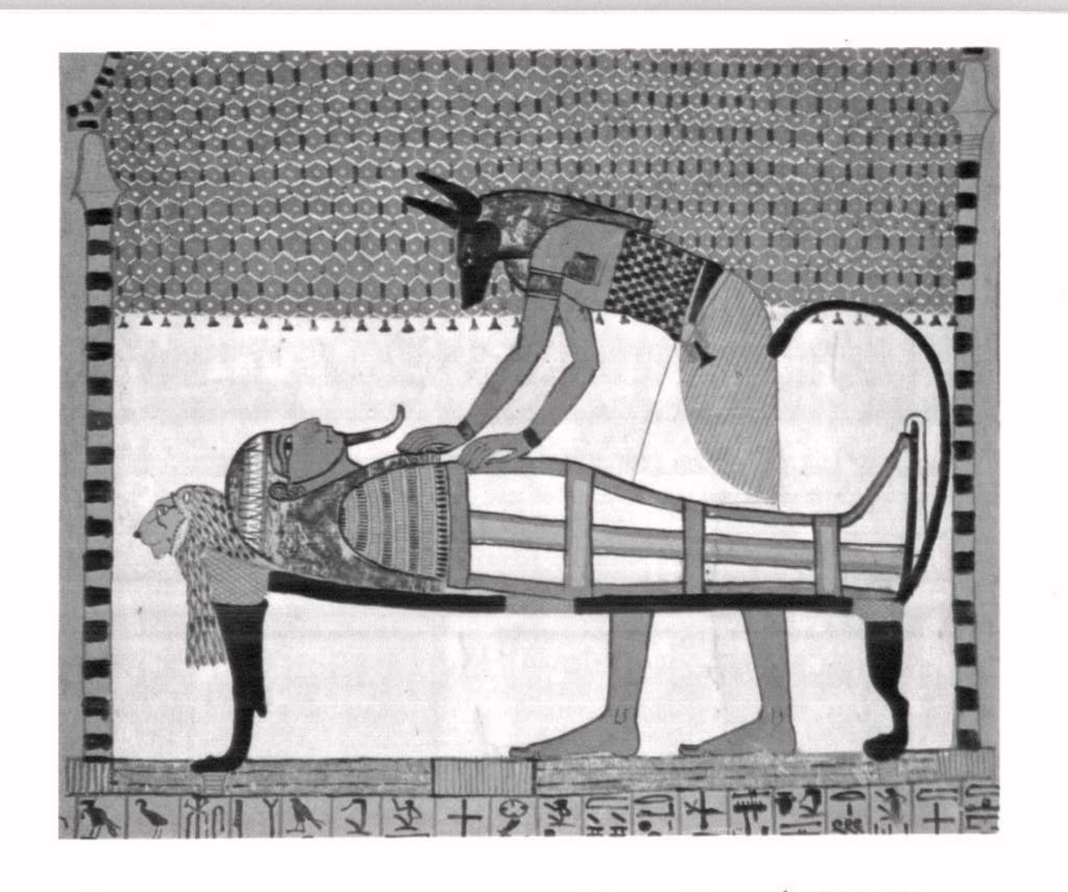
شكل (٢٣) : الملك "سيتى الأول" فى "أبيدوس" نقش جدارى ملون، الأسرة التاسعة عشرة (١٣٠٣-١٢٩٠ق. م).



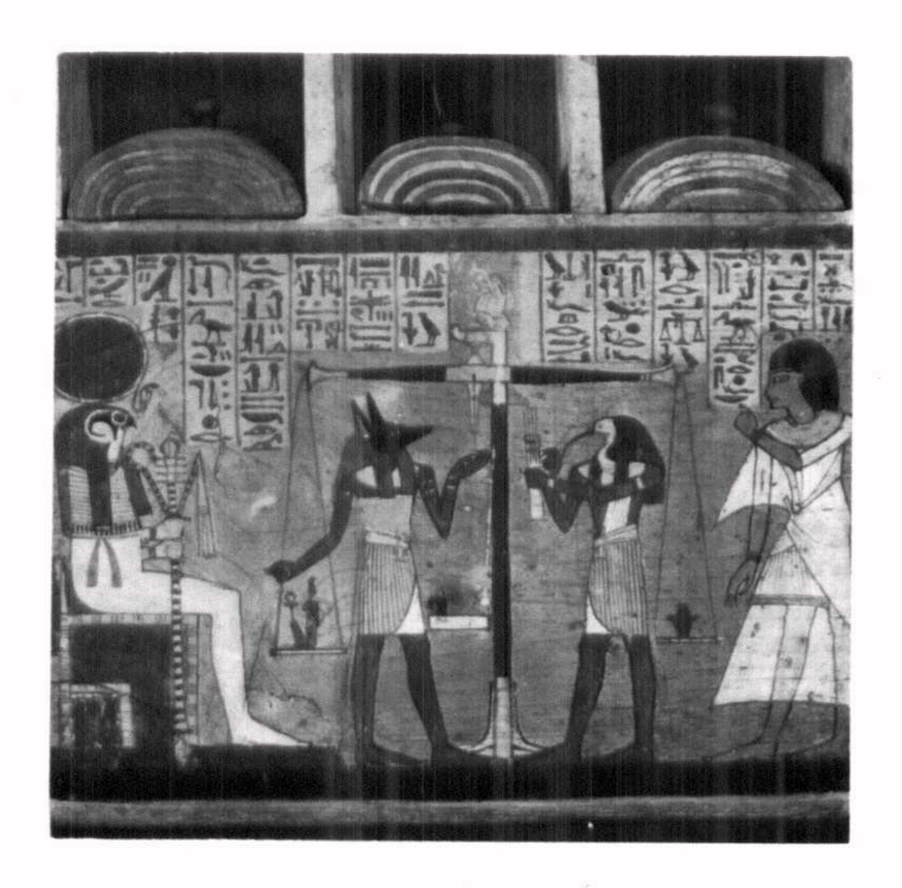
شكل (٢٤) : أوزوريس، مقبرة "سن ــ نجم" مقابر الفنانين، (الأسرة التاسعة عشرة)، بدير المدينة، طيبة.



شكل (٢٥) : حقول "أيارو" من مقبرة "سن ــ نجم" دير المدينة، طيبة، مقابر العمال ــ الفنانين.



شكل (٢٦) : أنوبيس يقوم بتحنيط المومياء. مقبرة الكاهن "سن نجم"، مقابر الفنانين بدير المدينة، طيبة، الدولة الحديثة.



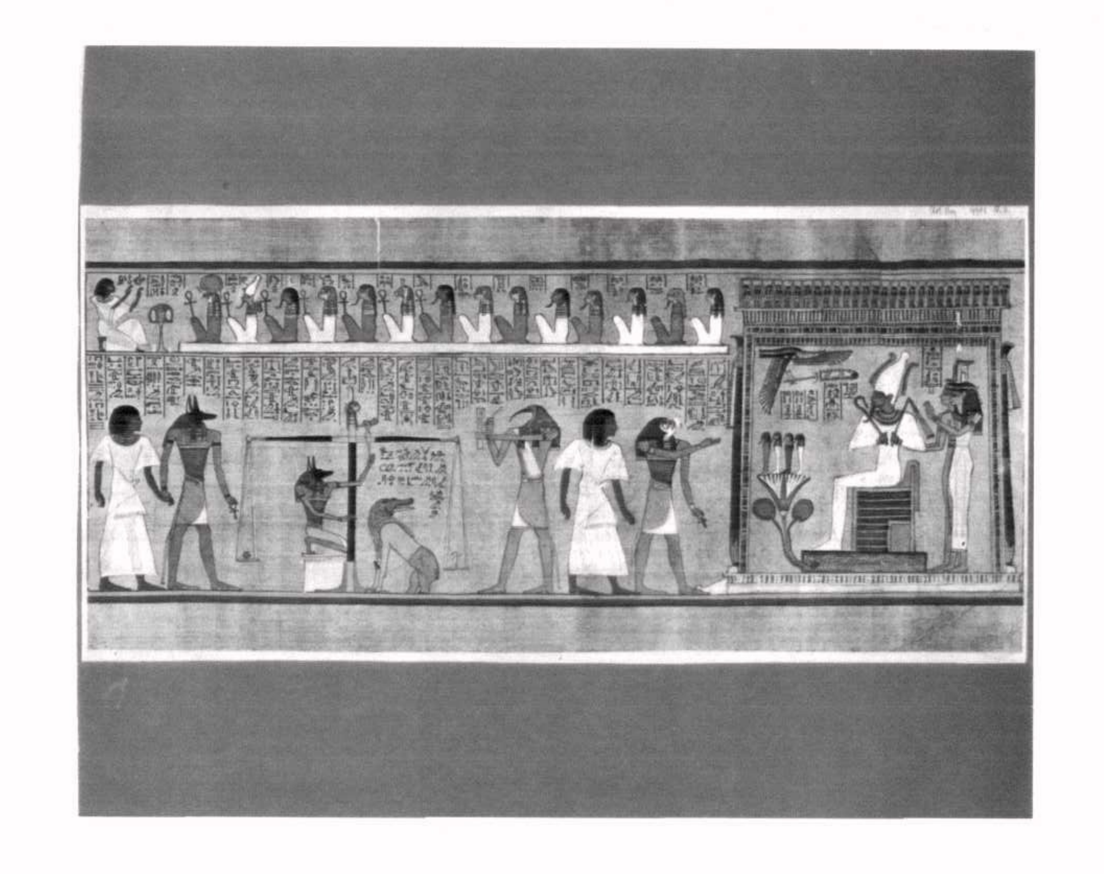
شكل (٢٧) : محكمة أوزوريس تزن قلب المتوفى، الدولة الحديثة.



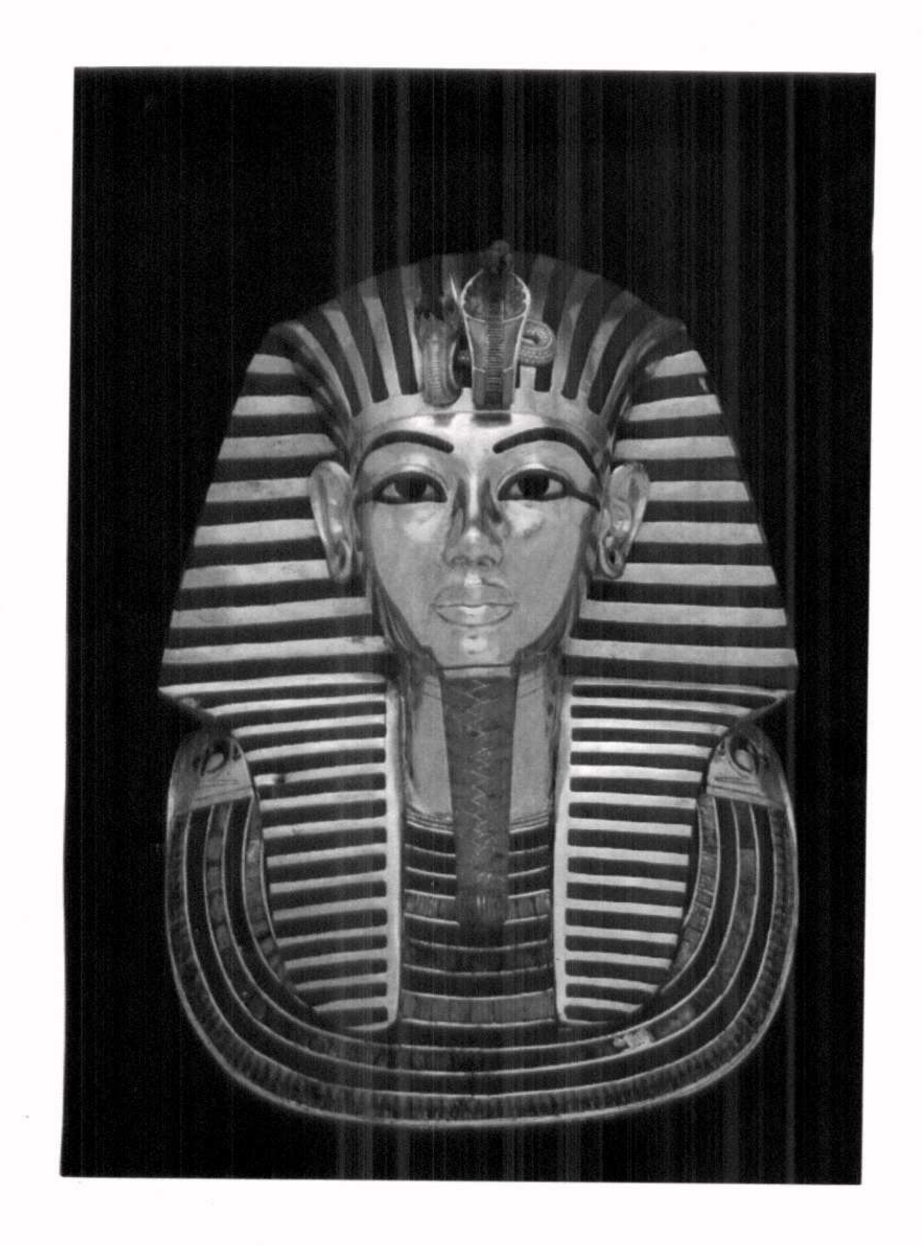
شكل (٢٨) : أنوبيس (إله التحنيط) مقابر الفنانين بدير المدينة بطيبة، في عهد "رمسيس الثالث" و "رمسيس الرابع" الأسرة العشرون



شكل (٢٩) : "نوت" إلهة السماء البقرة "حتحور"، الأسرة ٢١.



شكل (٣٠): بردية، كتاب الموتى، مشهد الحساب. بالمتحف البريطانى.



شكل (٣١): قناع مومياء "توت عنخ آمون" (الأسرة ١٨) بالمتحف المصرى.



شكل (٣٢): قلادة "توت عنخ آمون"، الدولة الحديثة، بالمتحف المصرى.

المراجع العربية

١- إبراهيم أحمد رزقانه (دكتور) وآخرون: حضارة مصر والشرق القديـــم، مكتبـــة مصر (بدون تاريخ نشر).

٢- أحمد فخرى: مصر الفرعونية، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٧.

٣- باهور لبيب (دكتور)، محمد حماد (دكتور): لمحـــات مـــن الفنـــون والصناعـــات الصغيرة وآثارنا المصرية، دار مطابع الشعب، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٦٢.

٤- بيير مونسيه: الحياة اليومية فى مصر فى عهد الرعامسة، ترجمة عزيز مرقـــص منصور، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٥.

٥- ت. أ. جود: قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران لجنة التأليف والترجمة والنشـــر، مصر (بدون تاريخ).

٦- ثروت عكاشة (دكتور): الفن المصرى القديم، الجزء الثانى، دار المعارف بمصـــر ١٩٧٢.

٧- ثروت عكاشة (دكتور): الفن المصرى القديم، الجزء الثالث، دار المعارف بمصـــر ١٩٧٦.

٨- جورج بوزنر وآخرون: معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أميـــن ســـلامة ود. سيد توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢.

٩- جوستاف لوبون: الحضارة المصرية، ترجمة م. صادق رستم، المطبعة العصريـــة بمصر (بدون تاريخ).

١٠- جيمس بيكى: الآثار المصرية فى وادى النيل، ترجمة لبيب حبشى وشفيق فريـــد، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٧٢

١١- حسين مؤنس وآخرون: تراث مصر القديمة، المقتطف، القاهرة ١٩٣٦.

١٢- سليم حسن: الأدب المصرى، الجزء الثانى، الشعر وفنونه، الطبعة الأولى، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٧.

١٣- سيتن لويد: فن الشرق الأدنى القديم، ترجمة محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٨٨.

١٤- سيريل ألدريد: الحضارة المصرية ـــ من عصور ما قبل التاريخ حتى نهاية الدولة القديمة، ترجمة مختار السويفى، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الثانية ١٩٩٢.

١٥- عبد الحميد أحمد زايد (دكتور) وآخرون: الحضارة المصرية فى العصر الفرعونى، الشرق الأدنى القديم، مصر والعراق، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٣.

١٦- عبد القادر حمزة: على هامش التاريخ المصرى القديم، كتاب الشعب، القاهرة ١٩٥٧,

١٧- كريستيان ديروش: الفن المصرى القديم، ترجمة محمود النحاس، وأحمد رضا، مؤسسة سجل العرب، ١٩٦٦.

١٨- ماكس شابيرو، رودا هندريكس: معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، منشورات دار علاء الدين، دمشق ١٩٩٩.

١٩- محرم كمال: تاريخ الفن المصرى القديم، دار الهلال بمصر ١٩٣٧.

٢٠- محسن محمد عطيه (دكتور): الفن والحياة الاجتماعية، دار المعارف بمصر ١٩٩٤.

٢١- محسن محمد عطيه (دكتور): الفن وعالم الرمز، الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر ١٩٩٦.

٢٢- محسن محمد عطيه (دكتور): القيم الجمالية فى الفنـــون التشــكيلية، دار الفكــر العربى، مصر ٢٠٠٠.

٢٣-محسن محمد عطيه (دكتور): جذور الفن، دار المعارف بمصر، الطبعـــة الثانيــة ١٩٩٧.

٢٤-محمد أنور شكرى (دكتور): الفن المصرى القديم منذ أقدم عصوره حتـــى نهايــة الدولة القديمة، الدار المصرية للتأليف، ١٩٦٥.

٢٥-محمد حماد (دكتور): التصوير فى التراث المصرى القديم حتى العـــهد القبطـــى، الطبعة الثانية، مطبعة الاستقلال، القاهرة ١٩٦٤.

٢٦-محمد صابر: صفحات من حياة الفراعنة، مطبعة حليم بالقاهرة ١٩٣٥.

٢٧-محمد على أبو ريان: فلسفة ونشأة الفنون الجميلة، الدار القومية بمصر ١٩٦٤.

٢٨-مرجريت ترويل: الفن الزخرفى فى إفريقيا، ترجمة مجـــدى فريـــد، دار الكـــاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة (بدون تاريخ نشر).

٢٩-مرجريت مرى: مصر ومجدها الغابر، ترجمة محرم كمال، لجنة البيان العربـــى، القاهرة ١٩٥٧.

٣٠-موريس بيربراير: صناع الخلود، ترجمة عكاشة الدالى، الهيئة المصريـــة العامــة للكتاب، ١٩٩٣.

٣١-ميرسيا إيليا: صور ورموز، ترجمة حسيب كاسوحة، منشـــورات وزارة الثقافــة، دمشق ١٩٩٨.

٣٢-وليام أرنست هوكنج: معنى الخلود فى الخبرات الإنسانية، ترجمة مـــترى أميــن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٨٢.

المراجع الأجنبية

1- Alderd, Cyril: Egypt to the End of the Old Kingdom, Thames & Hudson 1982.

2- Pavlov, V.V & Hodjash: Crafts in Ancient Egyptian Art- Iskostvo, Moscow 1959.

3- Davies, Penelope & Stewart, Philippa, Tutankhamun's Egypt, Wayland, Ltd., England 1978.

4- Emery, W. B.: Archaic Egypt,. Penguin Books London, 1963.

5- FRS, Kurt Mendelssohn: The Riddle of the Pyramids, Thames & Hudson 1974.

6- Ions, Veronic: Eyptian Mythology, Hamlyn, London 1982.

7- Houlihan, Patrick F.: The Birds of Ancient Egypt. The American Phillips. Ltd., Egypt 1988.

8- Kischkewitz, Hannelore: Egyptian Art, Drawings & Paintings, Hamlyn, London 1989.

9- Leeming, David: Mythology, Newsweek Books, New York 1979.

10- N. Davies: Ancient Egypt, Peguin Books, London 1963.

11- Schulz, Regine & Seidle (Edition): Egypt, The World of the Pharaohs, 1998.

12- Sedgwick JR. John P.: Art Appreciation Made Simple, Doubleday & Company. INC. New York 1959.

13- Shedid, Abdel Ghaffar & Seidel, Matthias: The Tomb of Nakht, Verlag Philipp Von Zabern, Mainz. 1999.

14- Smith, W. S.: A History of Egyptian Sculpture and Painting in Kingdom, Boston 1949 .

15- Wilkinson, Richard M.: Reading Egyptian Art, Thames & Hudson London 1998.

16- Wilson, Eva: Ancient Egyptian Design, British Museum Publications Ltd. London 1990.

كتب أخرى للدكتور محسن عطيه

١- القيم الجمالية فى فنون عصر النهضة. دراسة نقدية. طبعة ١٩٨١

٢- اتجاهات فن الغرب فى القرنين التاسع عشر والعشرين. طبعة ١٩٨٢

٣- موضوعات فى الفنون التشكيلية. طبعة ١٩٨٩

٤- موضوعات فى الفنون الإسلامية. طبعة ١٩٩٧

٥- اتجاهات فى الفن الحديث. طبعة ١٩٩٥

٦- غاية الفن. دراسة فلسفية ونقدية. طبعة ١٩٩٦

٧- الفن وعالم الرمز. طبعة ١٩٩٦

٨- الفن والحياة الاجتماعية. طبعة ١٩٩٧

٩- جذور الفن. العالم القديم ــ العصور الوسطى ــ عصر النهضة. طبعة ١٩٩٧

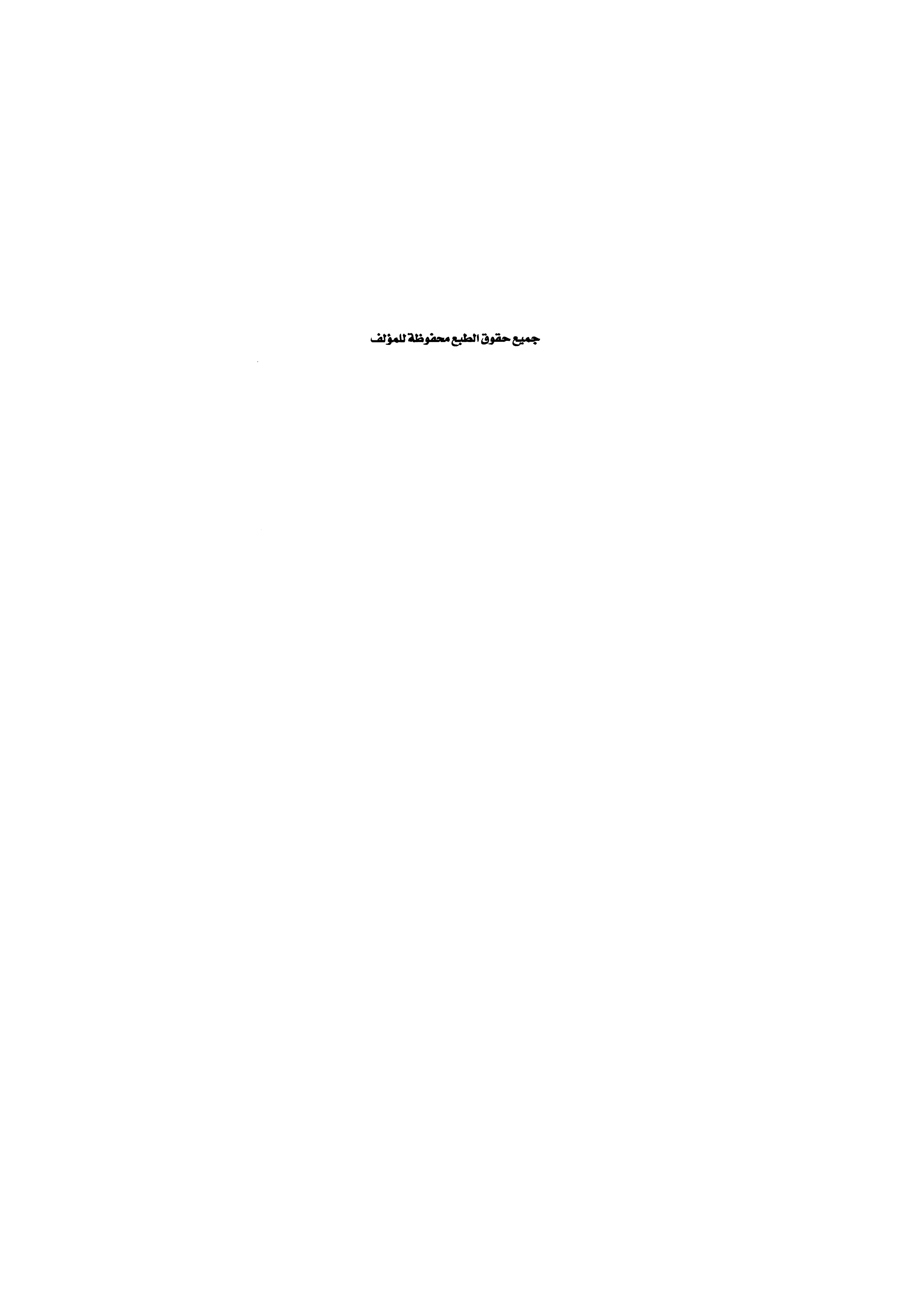
١٠- تذوق الفن. الأساليب والتقنيات والمذاهب. طبعة ١٩٩٧

١١- آفاق جديدة للفن. طبعة ١٩٩٥

١٢- الفن والجمال فى عصر النهضة. طبعة ٢٠٠٠

١٣- القيم الجمالية فى الفنون التشكيلية. طبعة ٢٠٠٠

١٤- الفنان والجمهور. طبعة ٢٠٠١



رقم الإيداع / بدار الكتب / ١٩٦٨٨/٢٠٠٠
الترقيم الدولى I.S.B.N.
977 - 17 - 0182 - 7